مهدي بندق

سوسيولوجيا

المسرح الشعري في مصر

الكتاب : سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر
المؤلف : مهدي بنــدق
الناشر : دار تحديات ثقافية للنشر والطبع والتوزيع
تليفاكس 03 4958841
محمول 012 3291492
بريد إلكتروني Tahadyat_Thakafya@yahoo.com
العنوان : 2 شارع سيد أحمد حسن – محرم بك الإسكندرية

الطبعة الأولى – 2005
رقم الإيداع : 6978/2000
الترقيم الدولي : L.S.B.N. 977-6082-00-9

الغلاف : للفنان النرويجي هيرمان هيبلر
الإخراج الفني : م. أكرم أحمد إبراهيم

سوسيولوجيا المسرح الشعري
في مصر

أهم المصطلحات الواردة بهذا الكتاب

ثقافة Culture :

كل ما صنعه الإنسان مقابل ما صنعته الطبيعة.

سلطة Power :

سـيال مـن الهيمنة والهيمنة المضادة متدفق رأسياً وأفقياً، تجلـياته "النسبية" تبرز واضحة فى الأنسقة السياسية، والأنماط الاقتـصادية، والبنى التحتية، وكذلك تبرز في اللغة (المكتوبة) بقـواعدها الـصارمة، وأحـياناً تراوغ تحت أقنعة الأسطورة والخـرافة والأحـلام والكوابيس، أو تبدل جلدها في مغامرات الفـنون والآداب. لا يمكن لأحد أن يستأثر بها بصورة مطلقة، فلكل كائن سلطته التي يمارسها على الغير أو حتى على الذات (الكبت).

جدلية Dialectic :

نهـج إجرائـى عقلى يعمل على مقابلة الدعوى Thesis بنقيضها Antithesis مستخلصاً من الاثنين مركباً Synthesis يتحول بدوره إلى دعوى تستدعى نقيضها، وهكذا دواليك.

أنطولوجى Ontology :

الوجـــود بمـــا هـــو موجود بغض النظر عن معرفتنا به. فالشمس كانت موجودة قبل ظهور الوعى الإنسانى.

إبستيمى Epistemic :

غالـــباً ما يستعمل بمعنى "معرفى"، ولكنه لا ينتمى لنظرية المعرفة – التى تدرس العلاقة بين الذات والموضوع – بقدر ما ينتمـــى إلـــى فلسفة العلوم، وبالشروط الواجب توفرها لميلاد معرفة معينة.

البناء التحتى Infra-Structure :

يقصد به العلاقة المادية المحددة لأسلوب العيش فى مرحلة ما، متضمنة درجة تطور وسائل وقوى الانتاج وكيفياتها.

البناء الفوقى Super- Structure :

القـــيم المعـــنوية للمجـــتمع قـــبل الفلـــسفة الـــسائدة فيه، والأيديولوجيا والقانون والأخلاق والأعراف والأدب والفن.

البانوبتكية Panopticon :

جـــذر الكلمـــة يونانـــى وتعنى المراقبة، ولكن المصطلح الحديث يعود إلى الفيلسوف الإنجليزى إرميا بنتام Bentham ت 1832 الـــذى وضع مشروعاً لسجن نموذجى يجنب زجاجه

المزدوج السجناء الشعور بأنهم مراقبون. ويرى فوكوه أن هذا الاختراع هو النموذج العام الخبيث للقمع الاجتماعى .

الأيزومورفى Isomorphy :

معناه التماثل في الشكل مع الاختلاف في التكوين الكيمائى.

أسطورة الفينيق :

أســطورة ســورية قديمــة حول طائر خرافى مصيره أن يحتــرق، ثــم ينبعث حياً من رماده، إشارة إلى ثلاثية الحياة / الموت / البعث.

وضعية Positivism :

كــل الفلــسفات، مــنذ أفلاطون وحتى هيجل وماركس – تتــضمن خاصية النفى Negation لكل ما تراه غير حقيقى. بيد أن الوضعية، تمسكاً بالعلم المحايد (؟!) ترى الواقع ايجابياً Positive، فقــدمت بــذلك ترسمية فلسفية حرجة تثبت وتبرر الواقــع (الرأسمالى الفظ فى القرن 19) محتجة بأن نقد الواقع يُخرج الفلسفة من حدود الموضوعية العلمية.

حجة آخيل :

إحــدى الحجج الأربع التى قال بها الفيلسوف زينون الايلى لينفى بها الحركة. فآخيل هو أسرع البشر، لكنه لا يستطيع أن

يـــسبق السلحفاة لو كان بينه وبينها أية مسافة. لأنه يحتاج إلى قطـــع هذه المسافة أولاً، وقبلها يحتاج إلى قطع نصفها، وقبلها نـــصف النـــصف، ونصف نصف النصف... وهكذا إلى ما لا نهاية. ولما كان هذا ممتنعاً عقلاً فالحركة ممتنعة كذلك عقلاً.

لوغوس Logos :

بمعنى الكلمة الأولى. في المسيحية يقصد بها يسوع، كلمة الـــرب التي تجَسدت ويقابلها في الإسلام " أن يقول للشيء كن فـــيكون " أي أن كلمة الله شئ، وليست مجرد إشارة إلى شئ. وفى الفلسفة اليونانية تعنى المبَدأ العقلاني الكوني.

امبريقى Emperical :

تجريبـــي – الاعـــتماد على الملاحظة والتجربة فى انتاج المعارف بغير نظريات عقلية مسبقة.

الأونطى Onatic :

يـــستخدمه هيدجر بمعنى الوجود المادى الحسي والخارجى السطحى، وهو وجود زائف مقارنةً بالأونطولوجى أى الوجود الحقيقى.

بنيوية Structuralism :

اتجاه لغوى وفلسفى، ينظر للبنى من منطلق تثبيتى تزامنى Synchronic مسقطاً عنها عنصر التعاقب، مهملاً ما فيها من تاريخ، وما تحتويه من إمكانات مستقبلية، وهى بهذا المنهج تعد امتداداً للوضعية ولكن بأدوات أخرى.

تفكيك Deconstrucion :

تفكـــيك عناصـــر البنية بغرض نقضها، ويبدأ التفكيك عند الـــنقطة التـــى يظهر فيها تناقض النص مع أطروحاته ذاتها. ومذهب التفكيك alism..... يقوم على نفى كل مركز واظهار بطلان كل نسق.

ايبوقيا Epock :

يستخدمها هوسرل Hosserell بمعنى التعليق الزمنى أو تثبيت الظاهرة فى الحين المنفصل. بيد أن دريدا سوف يدعوها الإرجاء Deferance .

ميثولوجياMythology :

علـــم يبحث فى علاقة الشعوب البدائية بالكون والحياة من خلال رصد الخرافات والحكايات الشعبية "الشفهية" المعبرة عن الوعى الطفولى للبشرية.

ميتافيزيقيا Metaphysic :

1- الأعمـــال التـــي صـــنفها أرسطو بعد الطبيعيات، وقد اعتبـــرت الميتافيزيقيا أهم جوانب الفلسفة في العصور القديمة لارتباطها بمعطيات الوجود.

2- هي مجموعة الأفكار الفلسفية الدائرة حول الغيبيات .

3- مـــنظومة المـــبادئ الأولية التي يقوم عليها موضوع معين.

ظاهريات Phenomenolism:

1- محاولـــة منهجية بدأها الفيلسوف هوسرل لتحليل البنى الأخيرة للوعى.

2- هي الانتقال من "الأنا أفكر" إلى " الأنا موجود" فالوعى المتعالى Transcendental ليس هو المهم، بل ظاهر الشعور، وقصديته وتمترسه بالواقع المعيش.

3- كل وعى هو وعى بشئ وقاصد إلى شئ، فلا يوجد ما يسمى بالوعى المجرد القبلى.

انثروبولوجياAnthropology:

علـــم الإنسان – البحث فى أصل الجنس البشرى وتطوره وانقـــسامه إلـــى أعـــراق لها عادات وأعراف مختلفة وتختلف

الانثـــروبولوجيا عن علم الأعراق البشرية Ethonology من جانـــب أن الأخيـــر يقـــصر بحثه على الجوانب الثقافية لهذه الأعـــراق وبيان أدوارها الوظيفية فى المجتمعات المعينة دون اهتمام كبير بالجانب النشوئى والتاريخى لها.

بيداجوجى Pedagogy :

علم أصول التدريس .

فيلولوجى Phiology :

فقـــه اللغة المقارن، وموضوعه دراسة اللغة بوصفها أداة للتعبيـــر (الأدبـــى مـــثلاً) وحقلاً من حقول البحث فى التاريخ الثقافى.

اغتراب Alienation :

لغوياً معناه الارتهان، الاستلاب .

وكانـــت الفلـــسفة اليونانـــية القديمة تدرك العالم فى كليته فاللوغوس هو العقل وهو أيضاً الفوزوس Physis أى الطبيعة الحـــرة الإلهية. ولكن أفلاطون شطر هذه الوحدة إلى عالمين : عالم المُثُل ، وعالمنا الناقص ومن هنا بدأ الاغتراب. وفيما بعد ســـوف يرى هيجل الطبيعة فى هيئة صورة مغتربة ذاتياً عن الروح.

أمـــا مـــاركس فيرى الاغتراب في استلاب عمل الإنسان وتزييف وعيه حتى لا يدرك أنه موجود في السلعة التي ينتجها وفى نفس الوقت لا يملكها.

قصدية Intenionality :

عـــند هوســـرل لا يمكن للوعى أن يقوم بذاته، بل إن كل وعى هو قاصد إلى شئ محدد، فالإدراك والمُدرك شئ واحد، وهما معاً يشكلان الظاهرة الماثلة أمامنا، وبهذا يتم نفى المنهج العقلى القديم.

تاريخانية Historism :

تتضمن فلسفة المؤرخ الذى يهتم بالجماعة الإنسانية، وهى غير التاريخية Historicty التى لا تلتفت إلى البنية بل ترصد التطور والزمن لا أكثر.

سانكرونى Synchronic :

النظر إلى الأشياء فى واقعها النهائى دون اعتبار لما كانت عليه أو لما سوف تؤول إليه فيما بعد.

دياكرونى Diachroinc :

دراسة الظاهرة فى سياق تعاقبى.

أيديولوجيا Ideology :

نظام معرفى مسبق، أحادى الجانب، مزيف للوعى العلمى، وظيفـته تبريـر ثقافـة الجماعة الخاضعة له من خلال إبراز محاسنها وحجب عيوبها.

وقـد يـرى الـبعض أن هذا التعريف لم ينج من مخايلة أيديولوجـية ولـو انطلقت من دافع تفكيكى (نقضى) ولكن ما الحل؟! فما دمت تريد اختبار الماء فلا مفر من البلل.

أوتوراكية Autarky :

اتجـاه الدولـة إلـى الحد من الواردات وتشجيع الصناعة المحلية لتحل محل السلع المستوردة.

الفينومينولوجيا Phenomenology :

علـم الظاهـرات، يـبحث فى وصف الظواهر وتبويبها وتصنيفها دون إقحام التأويلات الذاتية أو فرض أية شروح. أما فـى الفلـسفة فقد تغلب هوسرل على المعضلة المعرفية (التى تجبـر علـى تثبيت الظاهرة لكى تُعرف) وذلك بتأسيسه مبدأ القـصدية Intentionality . فالوعـى لا بـد وأن يقصد إلى موضوع ما، وما يقصده الوعى هو وحدة مثالية لكل الخبرات

الممكـــنة، وعلـــيه فإن وعى المؤلف لا يكون محصوراً داخل عقله، بل هو داخل وخارج معا.

الإنتروبيا Entropy :

يـــنص القانون الثانى للديناميكا الحرارية على استحالة فناء الطاقـــة، ولمـــا كانت الكائنات جميعاً من الأحياء إلى الذرات تحتاج إلى كمية من الطاقة أقل مما يدخلها، فإن الكمية المبددَة (تعبر عنها رياضياً كلمة الانتروبيا) تتشتت فى الكون بصورة عشوائية Random، وهكذا يتراجع اليقين فى الفكر الفيزيائى لـــيحل محله مبدأ الاحتمال principle of Probability وفى ضوء ذلك فإن التنبؤ بحركة واتجاه سهم الزمن يصبح من قبيل التخمين أو المجاز.

إشكالية Problematic :

عـــند أرســـطو هـــى العقبة ووسيلة تخطيها فى آن. بينما يعـــرفها ميشيل فوكوه بأنها منظومة علاقات تنسجها – داخل فكر معين– مشاكل عديدة لا تحل أى منها بشكل منفرد.

بنيوية توليدية Generative Structuralism :

هى نتاج تطعيم البنيوية بالمنهج الجدلى (لوسيان جولدمان – لـــويس آلتوســـير – سمير أمين) من حيث أثبتت الممارسة Praxis أن أى تأمـــل فى العلوم الإنسانية كفيل بتغير الحياة

الاجتماعـــية بدرجة أو بأخرى، نتيجة ما يحدثه التأمل من تقدم فـــى علاقته "الجدلية" بالحياة. لقد أصبح الفكر خطراً بذاته بحد تعبير فوكوه.

ما بعد الحداثة Post - Modernism :

اتجـــاه فكرى ظهر فى ثمانينات القرن 20 تعبيراً عن فشل الحداثـــة الأوربية حيث طمست أسس المشروع جراء: توحش الدولـــة علـــى حـــساب الفـــرد (الريجانية والتاتشرية) وتحول العقلانـــية إلـــى الأداتـــية (سيادة السوق وليس السوسيولوجيا) وظهـــور واشتداد الأصوليات Fundamentalism بحثاً عن هـــوية عـــرقية، وهـــو ما يعنى إعادة انتاج الفكر الأسطورى والخرافى وعالم اللاوعى.

النموذج الإرشادى Paradigm :

نحـــته تـــوماس كون قاصداً به الخطوط العامة التى يتفق عليها جماعة علمية معينة (فيزيائيون – فلكيون – علماء حيوان – متخصـــصون فـــى علـــم الاجـــتماع ..الخ) ويرى كون أن البارادايم لا يغيب وإنما تتغير طبيعته فحسب.

النمط الآسيوى للإنتاج Asiatic mode of production:

بيـــنما يطلق سمير أمين اسم النمط الخراجى tributary mode of production على مجتمعات ما قبل الرأسمالية، مـــع اعتبار الإقطاع Feudality مجرد شكل فرعى داخل هذا الـــنمط الخراجى بعامة، فإننا نقترح - لدواعٍ إجرائية - اعتماد مـــصطلح الإقطاع العسكرى فى مصر والعالم العربى تمييزاً له عن الفيودالية الأوربية، وإطلاق اسم النمط الآسيوى للإنتاج على المجتمعات الراكدة والمفرخة للطغيان الشرقى oriental dispotism مـــثل مصر الفرعونية - كدولة مركزية كلية - ومـــثل الإمبراطورية الإسلامية الكبرى (الأموية - العباسية - العثمانية) فى العصر الوسيط. وغير خاف أننا نتعامل مع هذه المـــصطلحات بحـــسبانها أدوات تحلـــيل فى سياق بحثنا عن المـــسرح الشعرى وليس باعتبارها جزءً من أيديولوجية يمكن لبيرى أندرسون (أو لأندريه جوندر فرانك بعده) أن يشكك فيها من منطلق تاريخانى (أيضاً؟!) ليس هذا موضع مناقشته والرد عليه.

مجتمع الاستعراض Society of Spectacles :

أطلقه المواقفيون - منظرو ثورة مايو 1968 - على عالم الرأســـمالية المعاصـــر، عـــالم تقاس فيه كل لحظة من الحياة

بالمقـــياس الـــسلعى، فالعلاقـــة بين الإنسان وعالمه هى علاقة المـــراقبة المتبادلة، وعليه فإن الواقع يبدو مستعملاً Second hand كـــأن كـــل شـــئ قد تمت رؤيته، وتم إنجازه من قبل. الوجـــود صـــار فـــيلما ســـينمائيا سبق وأن رأيناه، وعليه فإن المستقبل داخل الفيلم هو الماضى فى ذاكرتنا!

عبر النوعية Inter-disciplinary :

تـــرجم كمـــال أبو ديب هذا المصطلح إلى العربية بعنوان "مـــشتركة الميادين" من حيث انتماء التعبير إلى ميادين متعددة تحاول الربط بينها.

تراتب شاقولى Shackle Rank :

نسق الترتيب القسرى للمراتب الاجتماعية فى ظل المجتمع الطبقـــى: الرئيس/المرؤوس، الضابط/الجندى، الذكر/الأنثى... الخ.

المحايثة Immance :

الاهـــتمام بالموضـــوع مـــن حـــيث هو فى ذاته، فالنظر المحايـــث للأشـــياء هـــو ما يعمد إلى تفسيرها من حيث هى موضـــوعات قائمة بذاتها تحكمها قواعدها وقوانينها الموجودة

بداخلها دون النظر إلى المؤثرات الخارجية . وهذه النظرة أتت بها البنيوية لاستخدامها كأداة تحليل علمى.

التناص Inter textuality :

أول من صك هذا المصطلح الناقدة جوليا كريستنيا مترحلة به من فكرة التأثر من النصوص إلى حالة التحول من نسق إلى نسق مختلف من أنساق العلامة . مثلاً حين تتحول البنيوية إلى مـــا بعد البنيوية، فكأن التناص هو عملية تغيير شفرة العلامة لتمـــنح المدلـــول حياة أخرى. ومثال آخر من ثقافتنا العربية : كلمـــة الحـــر فى القديم كانت تعنى من ليس عبداً وملك يمين للغيـــر. الآن أصبحت ترادف التحرر الوطنى والديمقراطية و ...الخ.

اللغة الشارحة Metalanguage :

اســـتخدام اللغـــة للحـــديث عن اللغة، وأحياناً يستخدم هذا المـــصطلح فى النقد الموجه للنقد (النقد الشارح) وكان رومان ياكبـــسون قد نقل هذا المصطلح من المنطق الوضعى إلى علم اللغة. وتتضمن اللغة الشارحة المصطلحات المستخدمة لوصف العلاقات بين العناصر اللغوية على نحو ما فعل عبد القاهر فى أســـس البلاغة، والسكاكى فى مفتاح العلوم، والزمخشرى فى الكشاف.

تأويل Interpretation :

هو أخذ النص إلى معناه الأول (مغزاه) أو قيادته إلى مآله (غرضه). وهو وإن بدا لأول وهلة محاولة للتحرر من السلطة الظاهرية للنص، إلا أنه يعبر عن عجز هيكلى، عجز عن الاعتراف بأن النص المؤول قد أصبح خارج اللحظة الزمانية، ومن ثم فالتأويل جهد ضائع، ومحاولة يائسة للتوفيق بين ما هو ميت وما هو حى، نتيجتها قتل الأحياء والعجز عن دفن الموتى.

هيراركية Hierarchy :

هيئة كهنوتية منتظمة فى رتب متسلسلة مثلما هو الحال فى النظام الكنسى.



مقدمة مقترحة لكل فكر وفن

أسامة بن لادن أم جورج دبليو بوش؟ صموئيل هنجنتون أم سيد قطب؟ نظام الخلافة أم النظام العولمي الجديد؟

تلك أسئلة لا يمكن أن تجد إجاباتها الصحيحة في السياق السياسي حصراً. فهي أسئلة ملتبسة، مختلطة بالعقائد والأيديولوجيات وبالمصالح المتضاربة. محاصرة بما يسميه البعض "الثوابت الشعورية لدى الجماهير" ومسكونة بحسابات التغيير وضوابطه عند النخب التقليدية.

الأولى بنا إذن أن نأخذ بأيدي تلك الأسئلة من سطحها الملتهب، نافذين بها –عبر القشرة التاريخية– إلى أعماق الفكر الإنساني حيث الاشتغال بالمصير أساس عمل العلماء، وغاية مهام الفلاسفة.

... ...

في الأعماق ثمة، سوف نكتشف أن من المحال إدراك الشيء في ذاته، فالشجرة لا تعرف اللغة الإنسانية فطبيعي ألا تعلم أنها شجرة. وهذا يعني أن أفلاطون لم يكن ممكناً له أن

يدرك "الوجود الكامل" قياساً على وجودنا الناقص المشوه. وكذلك ما كان لـــ.. كانط Kant أن يحدثنا -إلا توهماً- عن كائن متعال Transcendental يقاس به ما هو قَبْليّ A proiriوما هو بعديّ A posteriori، ولا كان في مقدور هيجل -إلا بتأملاته الخاصة- أن يضع عقله مكان الفكرة الكلية لكن يرى من خلالها نهاية التاريخ، وحتى إنجلز (المادي حتى النخاع) نراه وقد انحرف إلى مثالية فلسفية -كان يحذر منها ومعه ماركس- حينما راح يؤكد في كتابه : Dialectie of Nature على الطبيعة الجدَلية للمادة الأولى Premordialوكأنه عاينها بنفسه لحظة بلحظة.

وفي ملتي واعتقادي أن كل هذه الفلسفات لا تخرج في نتائجها (وإن اختلفت أدوات البحث) عن محاولات بعض الصوفيين الحلول في الإله بغرض معرفته بما هو عليه، وهي محاولات عقلية ووجدانية تتطلب بالطبع إفناء الذات -Self Mortificationلصالح "الموضوع" المطلوب معرفته، بيد أن ذاك الجهد سيظل محكوماً عليه بالإخفاق سلفاً، لأن أصحابه -في حالة إذا ما نجحوا في تحقيق فكرهم- أحرياء أن

يخترمهم العدم، وأنّى للمعدوم أن يعاين وجوداً لغيره، بله أن يدركه!!

... ...

فإذا استبعدنا أمثال تلك المحاولات الفاشلة، مستديرين للقول بأن معرفتنا بالعالم وبالأشياء وبأنفسنا هي محض مخايلات Fictionalites لانتسخت فينا توجهاتنا الفكرية (لمن نتحدث والآخرون لهم مخايلاتهم مثلنا، وغير مستعدين مثلنا للتنازل عنها؟!) حينئذ تمسي لنا "ثقافات" بعدد سكان الكوكب، إذا كان للثقافة أن تقتصر على أفراد منعزلين! أو بالأقل لكان حقاً مشروعاً لجماعة من الناس، فيما لو اتفقت مخايلاتها، أن تفرض ثقافتها على غيرها عنوة وجبراً. إنما تلك هي الفاشية البغيضة مهما تتقنع بأقنعة دينية أو قومية أو حتى ليبرالية كونية.

في عصرنا لم تعد الأنظمة الشمولية Totalitarian تتبجح بالإعلان عن فلسفتها صراحة، لكنها مازالت تمارس هوايتها في تحجيم الناس على قدر مصالحها، تماماً كما كان الحداد الإغريقي بروكوست يفعل بأضيافه.

... ...

(صنع بروكروست سريراً ذا طول معين، يُرقد فيه أضيافه، فإذا تبين أن الضيف أطول من السرير حز له بروكروست رأسه أو بتر سيقانه، وإذا ظهر أنه أقصر مط له جسمه لكي يطابق طول السرير!)

تلك خلاصة الفلسفات الشمولية، أعادت إنتاجها على المستوى السياسي، نازيةُ هتلر، وفاشستية موسيليني وشيوعيةُ ستالين وقوميةُ صدام حسين.

أما الفلسفات التي ظنت أنها تفر من السياسة فرارها من الأسد، فلقد خاب سعيها حينما وجدت من يعيدها عبر النافذة إلى ما فرت من بابه منذ قليل، وأعني بها تلك الفلسفات التي استبعدت "الذاتية" كأنها الجذام.

أراد القديس أوغسطين أن يقيم "مدينة الله" في قلب المؤمن، فاستولى الملوك والأمراء على فكره ليقيموا به "قصور الإقطاع" على أراضي الفلاحين التعساء!

وعلى حين ظن فرويد -بإلغائه فكرة الذات- أنه بذلك يبرئ البشر من أمراضهم النفسية، إذا بصناع ما بعد الحداثة يوظفون مسعاه للحط من شأن العقل، حتى لا نعتمد

عليه نحن رجال ونساء العالم "النامي" في وقت نحن فيه أشد ما نكون حاجة لهذا العقل، الذي بدونه فلا تنمية ولا تقدم ولا حداثة.

أما الوضعية **Positivism** فلقد خططت لترسيم حدودها داخل ما أسمته حياداً وموضوعية، لكنها ما لبثت حتى وجدت مياهها تُصب في طاحونة الرأسمالية المهيمنة والقائمة على استغلال العمل المأجور، فما الطرف للوضعيين جفن أو انبثق عنهم نقد.

وإلى مثل هذا المصير انتهت البنيوية التي طمحت إلى دراسة "النسق" لغوياً وسوسيولوجياً بزعم الحياد العلمي، فكان أو وظفتها "المؤسسة" كي تساندها بآلياتها الفكرية في سحق ثورة آيار (مايو) **1968**، الأمر الذي دفع بأفضل مفكريها (ميشيل فوكوه) إلى الاستبراء منها مؤيداً نقد سارتر للفكر البنيوي المعبر عن أيديولوجية المجتمع الاستهلاكي المشيئ للبشر (جعلهم مجرد أشياء) حيث وصف سارتر هذه البنيوية بأنها "السد الذي أقامته البرجوازية أمام دعاة التحرر، لتأخير زحفهم الثوري".

... ...

هذه الفلسفات التي أضمرت تجنب السياسة تحت دعاوى دينية أو سيكولوجية أو علمية ولم تفلح؛ يمكن للنظر الثاقب أن يلاحظ اتفاقها على أمر واحد هو نفي الذات الإنسانية وطمس فعالياتها سواء العقل ما بين ظاهر سطحي تافه وباطن عميق تسيطر عليه الغرائز والأشباح، أو بالترويج لأنظمة لغوية وسيميولوجية وأنثروبولوجية سابقة التجهيز، مضمونها أن الإنسان مفعول به وليس فاعلاً بالإطلاق.

فهل كان لشجر هذه الفلسفات أن يعطي غير ثمرات الضريع، لا تسمن ولا تغني من جوع؟! وهل بعد الإقرار بعجز ومفعولية المرء إلا التسليم للأسياد القادرين دونما أدنى مقاومة ؟ أليس هذا مسطوراً في كتاب الغيب؟!!

***

هنا قد يتحرج صدر فيشب في وجهي صائحاً:

أنت إذن من القائلين أن المادة قديمة لا تحتاج لعقل يخرجها من العدم إلى الوجود، يدبرها ويبرمجها كيف يشاء؟!

وقبل أن أصحح له فكرته عن القِدم والحدوث، وعن استحالة استقلال الزمان عن المكان لكونهما نسيجاً واحداً

متصلاً Spatiotemporal، أراه يندفع نحوي بلهجة انتصار "علماوية" هاتفاً:

تستند إلى الفيزياء؟! فما قولك في أن الفيزياء الحديثة قد استبانت أن المادة –في التحليل الأخير– تنكشف عن فضاء لا يمكن لأحد أن يتخيله، لأنه ليس إلا تركيباً رياضياً، أي أن المادة تصور ذهني محض، وبالطبع فإن ذلك الذهن ليس ذهنك، بل ذهن كائن أعلى أعلم منك وأقدر بما لا يقاس.

... ...

لا ريب أن لهذه الحجة منطقاً لا يستهان به، ولا ريب أن به صواباً نسبياً (نسبياً لأن صاحبه مثلي لا يملك هذا الذهن الأعلى) لكنه منطق يُعَدُّ نتاجاً لوعي شقي Unhappy consciousness بحد تعبير هيجل، وكيف يَسعد الوعيُ الذي يقر لنفسه بالعبودية؟! وهل يسعد مخلوق بينا هو يرسف في الأغلال رسفاً؟

بالطبع فإن محبة الإنسان الحر لخالقه أمر آخر، أمر يبعث على السعادة والرضا. والقرآن الكريم يصف هذه الحالة المدهشة بآية هي تمام اللطف "رضي الله عنهم ورضوا عنه وذلك الفوز العظيم" (المائدة) وما أعظمه من فوز ذلك الذي يظفر به الإنسان من علاقة أشبه بعلاقة الصديق بصديقه، يحب

كل منهما صاحبه، ويجله، ويكرمه دون خوف أو تخوين، وانه لمعنى لا يدركه إلا الأحرار.

على أن الوعي الشقي إنما ينتمي إلى أيديولوجية الفيودالية (الإقطاع) إذ يقع تصور الترتيب الشاقولي Shackle Rank للكون مناظراً لعلاقات الإنتاج القائمة رأسياً: اللورد صاحب الضيعة موجود بأعلى، والأقنان الكادحون غير المالكين لأنفسهم يقبعون بأسفل وقد غرس بعقولهم المحدودة أن شرعية وجودهم مستمدة من رضا اللورد عنهم، وأن بقائهم رهن بحمايتهم ورضاه عنهم!

ولا مندوحة من بقاء هذا المنطق معلقاً حتى بعد زوال المجتمع الإقطاعي، فالأفكار لا تتراجع بنفس الدرجة التي تتراجع بها أدوات الإنتاج المتخلفة، أو التي تبهت بها العلاقات الاجتماعية المحايثة لتلك الأدوات، وعلى أية حال، فإن جوهر "التراتيبية" يظل صامداً - وإن تغيرت تمظهراته -ما دامت المجتمعات الطبقية قائمة لا تزال.

وهكذا فإن "مقولة" صاحبنا الحرج الصدر لن تعني الآن شيئاً سوى استمرار الجدال Arguing بين الضرورة Necessety وبين الصدفة Coincidence وهنا تصير

كلمتي بازاء كلمتك، فمن تراه يحسم الخلف؟ الكائن الأعلى أم بلوغنا مرحلة المجتمع الإنساني اللاطبقي؟

... ...

... ...

لتكن المادة التي نلمسها نحن البشر الماديين، تركيباً ذهنياً في جوهرها، أو ليكن الذهن أعلى مراحل تركيب المادة، إنما الحقيقة التي لا يملك أحد أن يغطرش عليها أننا عاكفون – منذ ولدت اللغة– على صنع صور **Images** لهذه الأشياء الموجودة في الكون (بما فيها نحن أنفسنا، بما فيها أفكارنا ومعتقداتنا وعقائدنا وأساطيرنا وعلومنا... إلى آخره) ولا مشاحة أن يكون لهذه الصور وجود مادي –أيضاً في التحليل الأخير– فالسيوف والرصاص تقتل وتجرح وتشوه، ولا سبيل للزعم بأنها مجرد تركيبات ذهنية أو تخيلات في عقولنا أو حتى في عقل كائن ترنسندنتالي، ولذا فتجنب القول بأن هذا غزو صليبي وذاك فتح إسلامي إنما يعبر عن موقف إنساني قويم، يفتح باب الحوار بين الثقافات دون مشاعر استعلاء لا محل لها من الإعراب.

لا جرم إذن أن نطالب بإصلاح ديني شامل، كانت له ارهاصاته عند الأفغاني وعبده وعلي عبد الرازق، وقد نجد

إمتداداته لدى من يقطعون مع ثقافة العنف والإجبار أمثال محمد آركون وهشام جـعـيط وحسن حنفي وسيد القمني وغيرهم حتى وإن اعتمدوا على التوفيقية **Conciliation** لأن هذا الإصلاح -تبعاً لدرجة تطورنا الثقافي الحالي- خليق بأن يجعلنا ندرك أن "الصورة" **Image** لها وجود موضوعي، وبهذا الإدراك يمكن أن نساهم في تصحيح الصورة العامة للوجود (حيث التعامل مع الشيء يستلزم الاعتراف به أولاً) وان ندرك أنه بقدر ما يرتبط التفلسف بالممارسة **Praxis** سياسيا واجتماعياً، بقدر ما ننجح في تحسين صورة الوجود في تفاصيله وفي كليته سواء بسواء.

... ...

على كلمتي إذن أن تبقى صامدة بالضد على كلمة أصحاب الجبر، سيما إذ قال أحدهم مسفسطاً: إن "تصورك" للحرية لا يعدو انصياعاً منك لطبع جُبلت عليه، ولقد وضع فيك هذا التصور من باب تسلية السجين بمرأوغات الإفراج التي لن تحدث أبداً.

وأنا استبعد ان تكون الطبيعة شريرةً إلى هذا الحد، ولسوف أقول لمجادلي: إنني إذن لمتسق مع "طبيعتي" التي جعلت

مني هذا الكائن المتمرد على قانونها الظاهر. تفعيلاً مني لمبدأ الاستحسان.

[وهو مبدأ مقرر في أصول الفقه الإسلامي، وبمقتضاه يمكن للمجتهد أن يعدل عن قياس ظاهر إلى قياس خفي لقوة تأثير الثاني، أو هو –الاستحسان– كما عرفه الفقيه الحنفي أبو الحسن الكرخي : أن يعدل المجتهد عن الحكم في مسألة بمثل ما حكم به في نظائرها إلى خلافه، لوجه أقوى يقتضي العدول عن الأول]

وهل ثمة ما هو أقوى وأجدر من "العدول" إلى مفهوم العدل، كما فعل المعتزلة قبلاً!! العدل الذي يفترض من أجل المحاسبة أن يكون الناس أحراراً مختارين، بدلاً من التركيز على "العلم" القديم أو مبدأ الحتمية **Determination** (بلغة الفيزياء) حيث تتصل بهما فكرة الجبرية المطلقة **Absolute Predestination** مما ينفي مسئولية الإنسان عن أفعاله.

***

لا غرو ألا تحسم أمثال هذه المجادلات بقول فصل، وذلك عائد إلى النظر للفلسفة بحسبانها حقلاً للتأمل الكوني **Static Meditation**، بدلاً من استخدامها كوسيلة من وسائل تغيير العالم (ومن ضمنه طرائق التفكير) ولو فعلنا ذلك

لرأينا "تصوراتنا" عن الحرية تتحول إلى نضال حقيقي، عندئذ يمكن للمبادرة التاريخية الكبرى (التي انطلقت في عصر ما بعد الكولينالية) أن تقارب وتجدد زخمها الأول، ولكن على مستوى أكثر نضجاً، متجاوزة أخطاء الثورة "الاجتماعية" الأولى 1917 وقصور حركات التحرر الوطني في مجمل القرن العشرين.

***

فهل يتحقق الهدف الذي أسعى إليه - كشاعر مسرحي وكمواطن وكإنسان- مع بني وطني ومع الإنسانية جمعاء لو أنني آمنت بفلسفة شمولية، وأسلمت القياد لتنظيم فاشيّ مهما تكن شعاراته عاطفية براقة ؟! إنني لحري إذن أن أستبدل قيوداً أزلية بقيود مؤقتة ذلك أن الخليفة الذي سيحكمني باسم الكائن الأعلى لا يمكن تغييره أو محاسبته إلا بالخروج عن الملة -والعياذ بالله- أما القيصر "العلماني" الذي يتحكم في مصيري بشعار الليبرالية الجديدة فمقاومته والتحرر من آساره واجب شرعي، بقدر ما هو حق إنساني متاح، ومعترف به في كل المواثيق الدولية المعاصرة.

القبول بتعدد "الصور" وبضرورة الحوار بين أصحابها بناء على وعي فلسفي جديد هو الطريق القويم الوحيد المفضي إلى إبداع المسرح، والمسرح الشعري خاصة ليس فحسب لكونه أنصع مرآة تعكس تقدم ورقي المجتمعات البشرية، وإنما أيضاً لكونه فاعلاً رئيسياً في حركة هذه المجتمعات نحو الأرقى والأنفع، وعلى هذا فالأمر يحتاج إلى تسوية المهاد النظري الذي عليه يولد وفيه ينمو هذا المسرح الشعري، فإلى المقدمة المنهجية الخاصة بهذا القول.



مقدمة منهجية

الطريق إلى المسرح الشعري

تنطلق هذه المقدمة من تعلقها بتشكيل نظري شديد المرونة والاتساع، يحاول أن يفيد من توجهات النقد المعاصر باتجاهاته التي تربط بين ما هو أدب (جوهر الشعرية عند تودوروف مثلا) وبين سائر أنواع النشاط البشرى، وعلى رأسها – من وجهة نظرنا– أنماط وعلاقات الإنتاج، فضلاً عن نتائج العلوم الطبيعية والإنسانية، بما يحقق مقاربة هذا التشكيل النظري للنهج المسمى عبر النوعية **Interdisciplinary**.

ولا ريب أن مثل هذا المنهج إنما يقطع معرفياً مع المفهوم الكلاسيكي للنقد العربي، الذي يعمد إلى قراءة النصوص قراءة لغوية بحتة، بغرض الإبانة والتوضيح والتفسير، بحسبان النص كائناً مكتملاً يعرف ماذا يقول، وليس على قارئه سوى أن يفهم ويتعلم! وهكذا يتم تثبيت اليقين (الزائف) بوجود الترتيب الشاقولى **Shackle Ranke** والعَوْل **Reliability** الذي يضع المؤلف في المقام الأعلى

"العائل" ويضع قارئه في مكان "المعيل" الأدنى، وأما دور الناقد فيتموضع بين المقامين شارحاً ومفسراً، أو على أحسن تقدير مؤولاً (لحساب ايديولوجية طبعاً) ما يزعم أنه مغزى وغرض النص، وليس أمام المتلقى إلا الانصياع للسلطة المعرفية المزدوجة تلك، الأمر الذي يؤدى إلى أقنمة **Iconization** النص واغلاق فضائه بصورة سلبية مروعة. ولسوف نرى أثر هذه السلبية (في السياق العام لهذا البحث) على تخلف المسرح الشعري زمنياً وموضوعياً سواء في الأدب المصري أو في الأدب العربي بعامة.

ولسنا بحاجة إلى الإشارة لحالة النقد العربي – منذ عبد القاهر وحتى مندور مروراً بالزمخشرى والسكاكى – من حيث اعتماده فلسفياً على أرسطو وأفلاطون ، وثقافياً على النصوص الأولية، خاصة المقدسة، لكى يبنى نظريته العامة على ما نسميه اليوم اللغة الشارحة **metalanguage** وقوامها أن لكل قول مرجعية، والمرجعية لها مرجعية حتى نصل إلى اللوغوس **Logos** الكلمة التي بها انبثق الوجود، ومنها جاء . ولا يختلف الأمر إذا استبدلنا باللوغوس تعبير الهيولى **Chaos** المادة قبل تشكلها باعتبارها أصل الكون ومنبع كل طاقة بما فيها طاقة الفكر. ذلك أن هذا القول لا يبتعد كثيراً

عن فكرة اللوغوس، فإذا كانت المادة العاطلة المشوشة هي التي خلقت النظام **Order** بمحض الصدفة في رأي فيزياء القرن 19 ، فثمة اتجاه في الفيزياء الحديثة يقترح أن المادة **Material** إذا تحللت بصورة نهائية انكشفت عن تركيبات ذهنية (عقل خالص)، وهكذا ينتهي الافتراضان معاً إلى تكريس اشكالية **Problematic** حادة ، وهي اشكالية تبدد القوى بين قطبي الثنائيات ذائعة الصيت : الصدفة والضرورة، النظام والفوضى، الجبر والاختيار ..الخ.

والثنائية الأخيرة أفاض فيها علم الكلام الإسلامي في العصور الوسطى، ولم تكن تلك الإفاضة خالصة لوجه العلم والمعرفة، بل كانت توظف لصالح أيديولوجية الطبقة السائدة، بما في ذلك النزعة العقلية عند المعتزلة في عصر المأمون.

ولا يعنى ذلك إطلاقاً أن النزعة العقلية تلك قد تم اختراعها وتعليبها تحقيقاً لرغبة الخليفة العباسى في مكافحة الفكر العرفانى عند أبناء العمومة العلويين لقطع الطريق عليهم فكرياً وسياسياً أن يستقطبوا الجمهور بحسب ما ذهب إليه الجابرى (تكوين العقل العربي) بل جرى هذا التوظيف ضمن سياق موضوعي حدث خلاله انتعاش اقتصادى للبورجوازية

التجارية بدء من الرشيد (تولى 170هـ) وتعاظم في عصر المأمون (تولى 198 هـ) فكان منطقياً أن ينعكس هذا النشاط المادى على البناء الفوقى بهيئة نزعة عقلانية عبرت عنها المعتزلة.

ولكن كان هذا لفترة محدودة، سرعان ما عاد بعدها الإنغلاق "الاشعري" مرادفاً لهزيمة الأسطول أمام النورمان في البحر المتوسط في عهد المعتصم 243هـ لتبدأ الأزمة الاقتصادية، ولتشتد مع خلافة المعتز 254هـ=868 ميلادى، ففي عهده سلخ ابن طولون مصر بخراجها الوافر عن بغداد ، واستقل القرامطة بسواد العراق، واستشرى الكساد الناجم عن تدهور القدرة الشرائية لتيجة هجر الفلاحين أراضيهم لعجزهم عن أداء الخراج، فضلاً عن نهب أرزاق العامة بواسطة الطغمة العسكرية الناشئة من ترك وأكراد وغيرهم.

على أية حال نحن هنا نحاول أن نؤسس فحسب لمنهجنا الذي يربط ما بين الحياة العقلية (الفكر والأدب والفن) وبين الأحوال الاقتصادية والسياسية التي يمر بها مجتمع من المجتمعات، وذلك لكى نتمكن من الوصول إلى أقصى قدر ممكن من الوضوح الذي يلقى بالضوء على أسباب غياب

المسرح الشعري عن الأدب العربي بعامة، ومن قبله الأدب المصري القديم [حيث سنناقش في فصل خاص أطروحة إتيين دريتون الذي يحاج بوجود مسرح شعري فرعونى(؟!) في ظل نمط للانتاج "آسيوى" لا يسمح إطلاقاً بميلاد أي شكل من أشكال الديمقراطية في السياسة، ولا أي شكل من أشكال الشعر الدرامى في الأدب] وأخيراً سيحاول هذا البحث رصد ميلاد المسرح الشعري في العصر الحديث آخذاً في الاعتبار الأوضاع المتغيرات الاجتماعية والسياسية المحدودة بحدود تبلور طبقة بورجوازية نصف ثورية - إذا صح هذا التعبير - الأمر الذي انعكس على الإبداع الفنى بهيئة ضعف أدائى لا تخطئه العين الفاحصة.

... ...

كذلك يحاول هذا البحث أن يتجنب السرد التقليدى الذي يعتبر الحاضر امتداداً ميكانيكياً لماض تقرأ صفحاته على ورق نتيجة الحاضر، ويعتبره بالتالى نقطة انطلاق لا تشكك فيها إلى مستقبل من الضرورى أن يجئ. ذلك أن مبدأ الأنتروبيا **Entropy** يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن ما كان سائداً في تفكير العموم عن انطلاق سهم الزمان في خط

مستقيم إلى الأمام دائماً بغير عود أو انحراف، ليس إلا وهماً يناظر وهم ثبات الأرض وتسطحها قبل جاليليو وماجلان. وعليه فإن أية مقاربة لظاهرة من الظواهر طبيعية كانت أو اجتماعية بشرية لا بد وأن تضع في حسبانها أن لكل زمانه الخاص. وفي حالة دراستنا هذه لسوسيولوجيا المسرح الشعري، ليس علينا من حرج إن بدأنا بنقد الدراسات النقدية المعاصرة بما تضيئه (أو لا تضيئه) منهجياً وموضوعياً للمشهد المسرحى الشعري في مصر، كي يكون نقد النقد هذا بمثابة المهاد النظرى والذي منه يبدأ الغوص في أعماق الظاهرة.

... ...

... ...

نحن إذن نجهد لاستخدام منهج العلم في دراسة المسرح الشعري في مصر، لكى نتجنب، قدر الطاقة البشرية، الوقوع في فخ الأيديولوجيا (=الوعى الزائف) لكننا لا نقصد بالمنهج العلمى – في نطاق دراسة من دراسات العلوم الإنسانية – ما رمت إليه الوضعية **Positivism** بزعمها أن الموضوعية والحياد كفيلان بالكشف عن الحقيقة، فالحقيقة المطلقة

مستحيلة على العقل البشرى، كذلك الحياد ما دام الصراع قائماً لمّاً يزل بين الأفراد والطبقات والأمم والحضارات.

كـــذلك لا نقصـــد بالعلـــم مذهـــب البنيــــويـــة Structuralism التي مجدت النسق وأعلت من شأنه على حساب الأفراد ، بل التي اعتبرت الأفراد مجرد علامات شبحية تدل فحسب على النسق الذي يحتويها، فالذات الإنسانية بهذا المفهوم مفعول بها ليس أكثر، ولو ط بقنا هذا الفهم على بحثنا لقلنا إن شوقى وحافظ وعبد الصبور لم يكتبوا مسرحيات، وإن المسرحيات انكتبت بواسطتهم ! وفي هذا اغفال للشرط الذاتى اللازم في تكوين أية ظاهرة إنسانية حتى لو لم يكن مُجَسِّدُ هذا الشرط (الأديب – الزعيم السياسي..) قادراً على إتمام الفعل (كما سنرى) لكن الجدلية بين الشرط الذاتى الضعيف وبين الظرف الموضوعى غير الناضج هي التي ستكشف وتوضح وتجلو المشهد بأسره، وليس الكشف بالأمر القليل فيما لو أردنا أن نتجاوز الأزمة.

فما هو إذن منهج العلم الذي نسعى لتوظيفه في تلك الدراسة ما لم يكن المنهج الوضعي أو المنهج البنيوي؟

إنه ببساطة ما كشفت عنه الفيزياء الحديثة من أن لكل ظاهرة خاصتين (وربما تنكشف خواص أخرى في المستقبل) وأوضح مثال لهذا الكشف ظاهرة الضوء، فالضوء يتمتع بطبيعة مادية جسيمية جنباً إلى جنب طبيعته الموجبة. فإذا نقلنا هذا الكشف إلى حقل الفلسفة الصوفية لأمكننا القول بأن الكون قديم وحادث - بمعنى تمظهره في الصفتين (مثلاً وحده الوجود عند ابن عربى) وعلى المستوى الثيولوجى يمكن القول بأن الخالق عين الخلق ، إذ أن إدراك الأول لا يتم بغير الثاني.

* *

منهجنا إذن "رداء" يضيق ويتسع بقدر ما يواجه بالتعددية في تضاريس المعرفة، فتراه يحلق بحرية الخيال المجنح حين يتعرض للكليات **Entinties**، وفي نفس الوقت تراه يلزم الصرامة البيداجوجية **Pedagogy** حين يناقش تفاصيل المادة النوعية داخل نطاق بحثى محدد له مصطلحاته المحددة (ومثال هذه المادة النوعية هنا هي نقد دراسات المسرح الشعري) إضافة إلى أن ذلك لا يمنع من بحث (أستغفر الله بل يتطلب فهم) الظروف الموضوعية المصاحبة لتخلف المسرح الشعري عن الوجود، أو الظروف الملازمة له في الحدوث

إجادةً أو إساءةً، وهو ما يقضى باستخدام منهج المادية التاريخية، فضلاً عن التعامل مع الإنتاج الأدبى بصفته إنتاجاً ذاتياً صادراً عن عقل وروح الأديب فلا يُعفي صاحبه من مسئولية القصور الإبداعى النوعى، مما يعنى أن شوقى وأباظة وصلاح وباكثير وغيرهم "فاعلون" ومسئولون بقدر ما هم كاشفون عن محنة مجتمعهم "الإنتاجية" (بالمعنى الشامل للكلمة) التي لم تستطع أن تفرزهم بصورة أفضل، فهم بهذا الوضع المزدوج مسيرون مخيرون في آن. أما نحن فلا غرو أن نشعر بالامتنان لمسار البحث. إذ يكشف لنا ألا مفر من "وَغَسَاء" الأيديولوجية (التي تُغرق الذوات الفردية في رمالها المتحركة وتمحوها) إلا باللجوء إلى صخرة العلم بأحكامه التي لا تعرف الرياء، ولا تقبل بالتسويات اللامبدئية **compromises** **Unfaithful**.

* *

بهذا المنهج ذى ا لطبيعتين ، يمكن للباحث أن يسهم في الإجابة عن بضعة أسئلة يكشف مجرد طرحها عن تجذر أزمة بُنوية في لحم ثقافتنا العربية . لا سبيل إلى تفكيكها إلا باستخدام مشرط المصارحة مهما يكن مؤلماً.

السؤال الأول : لماذا خلا الأديب المصري عبر العصور من هذا اللون الأدبي الدال على حيوية العقل وقدرته على الإبداع حياتياً وجمالياً؟

السؤال الثاني : ولماذا حين تعرّب الأديب المصري بعد الإسلام، لم يستطع أن يتحاور مع العناصر التقدمية في الثقافة الإسلامية، لا سيما الاستقراء ومنهج البحث التجريبي المنتج لمعارف جديدة، وذلك لكي ينتج – أي الأدب المصري – شعراً درامياً يمهد لظهور المسرح الشعري؟

السؤال الثالث : ولماذا حين ولد هذا المسرح الشعري في مصر أخيراً – في عصرُ أريد له أن يكون عصر نهضة – ولُد هزيلاً مقلداً، أضعف من أن يلهم مجتمعه بأهداف الثقافة العليا : الحرية ، الشعور الغامر بفرحة الحياة، الإحساس القوى بالكرامة، والعمل الجاد المخلص على تنمية الوطن علماً وإنتاجاً وحسن تنظيم؟

السؤال الرابع : هل من وسيلة لتوطين لمسرح شعري حقيقي في مصر، بغير إحداث قطيعة ثقافية Cultural Break مع بنية ثقافة الخضوع الموروثة عن النمط الآسيوى للإنتاج في العصر الفرعوني، وعن النمط الخراجى في العصر الإسلامي؟

وإذا كانت هذه القطيعة ضرورية بالفعل، فكيف يمكن أن تبدأ.

*هل تنطلق من معطيات العولمة، وهي في جوهرها ثقافة استهلاكية تنشرها إغراء أو قسراً رأسماليةُ شركات عملاقة، تقودها امبراطورية فارغة العقل (=امريكا) تسير في ذيلها حداثة أوروبية عجوز صارت تعض على ذيلها وتتبرؤ من مبادئها: العقل ، فكرة التقدم التاريخي، تعزيــز قيمة الفــرد ؟!(*)

أم تراها تبدأ، على غير مثال سابق، بالتطلع إلى مستقبل تلهمه نضالات الشعوب: الثورات السياسية والاجتماعية – المبادرات التاريخية الكبرى – لاهوت التحرير – الممارسات السياسية لتنظيمات الجماهير لبناء عولمة من أسفل مقابل العولمة المفروضة من أعلى ؟

وإذا كانت الثانية فكيف تبدأ دون إعمال خاصية الخيال الخلاق Creative Imagination ؟

---

* يعد فرانسوا ليوتار من أهم مفكرى ما بعد الحداثة، وهو الذى بشر بموت الحكايات الكبرى Meta-recites الملهمــة للتاريخ الإنساني مثل الحرية والاشتراكية ف تقريره "التربوى" لحكومة كويبك الكندية عــام 1979 – راجــع كتابه "ا لوضع ما بعد الحداثى" ترجمة أحمد حسان – دار شرقيات بالقاهرة، وراجع أيضاً مقالنا بجريدة القاهرة 2000/7/4

وهنا بالضبط يقع عبء تفعيل هذه الخاصية على عاتق الشعراء (الحقيقيين) ممن لا يقعدهم مُقعد عن إبداع النص الشعري الدرامى ، وترقيته باستمرار دون كلل أو ملل، شريطة أن يكونوا مستوعبين لرسالتهم، قادرين على حملها وتوصيلها كاملة غير منقوصة، بغض النظر عما يفوقم من مكاسب شخصية (رخيصة طبعاً مهما تكن) أو ما يحيق بهم من آلام جراء انصراف الجمهور عنهم إلى المسارح المبتذلة المعادية لكل فكر وفن، بل ورغم تجرعهم الصاب والعلقم من إدراكهم لغياب وعى أجهزة الدولة فيما يتعلق بدور المسرح الشعري في التنمية الإنسانية الشاملة.

... ...

قد يقول قائل : أليس هذا نوعاً من الدَوَر والتسلسل والمنطقى؟! أما أنا فأقول لا، لأن ما يجعل النتيجة سبباً لتجاوزها إنما هو هذا التوتر الخلاق في قلب الإشكالية – كما فهمها فوكوه– وكما أشار إليها من قبل الشاعر أبو نواس ببيته الشهير.

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

ولعمرى إذا لم يوظف "الخيال الشعري" من أجل الخروج من أزمة "المسرح الشعري" ففيم إذن يوظف؟!



الفصل الأول

قراءة تجريبية في دراسات المسرح الشعري

في عام 1879 كتب الفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرز بيرس مقالاً يشرح فيه فلسفته العلمية ، وكان أبرز ما فيه قوله: إن طريقة العلم هي قابليته للصواب والخطأ وفق ما تقدمه الملاحظة فيما بعد. وهذا القول الرائع المتواضع هو ما دفع فيلسوف المنهج العلمى كارل بوبر Karl Popper إلى الاعتزاز بهذا الفيلسوف ، معلقاً بقوله : إن مذهب "بيرس" في اللامعصومية بات مؤثراً أساساً بعد ثورة آينشتين في الفيزياء" .

وعليه فإن ما بين بيرس وبوبر ، ومن بعدهما بول فيرآبند بل و إدوارد سعيد و جاك دريدا من الوشائج ما يشي بأن عالماً جديداً قد بدأت تتضح ملامحه، أساسه : رفض أية سطوة للنظرية theory، وأركانه : إعادة النظرة في كافة المسلمات اليقينية، وسقفه – إن كان له سقف – التحرر من الدوجماتية الميتافيزيقية مثل مبدأ اليقين Principle of certainty والحتمية Determination علأوة

على السببية Causality فضلاً عن الاطاحة بالأساطير السياسية الرهيبة مثل أسطورة الأب البونابرتى المخلّص ، وأسطورة المؤامرة التاريخية، وأسطورة العودة للعصر الذهبى الذي كان في الماضى! ....الخ

العالم الجديد عالم شجاع، ينفتح على التعددية الثقافية بقدر ما يؤمن بمنهجية العلم التجريبى، يقبل بامكانية وضع إطار نظرى للمعرفة المتاحة مع التأكيد على مرونة هذا الإطار وقابليته للتوسع أو حتى للنسف، وهو عالم شجاع إلى درجة الإعتراف بأن الكون ليس واحداً، وأن الأساس الفلسفي القديم (بارمينوس) هو المسئول عن قيام الأنسقة المغلقة مثل الصهيونية والنازية والمركزية الأوربية وغيرها من الترهات. للضوء طبيعة مزدوجة : جسمية وموجية ، والثقوب السوداء تجعل الضوء أسود، ونظرية المجال الموحد أعلنت إخفاقها على يد صاحبها آينشتين نفسه. إننا نسقط على الخارج ما نتمنى أن يكون "متوحداً" في داخلنا، لكن التمنى هذا سرعان ما تصدمه المغايرة بين قوانين الفيزياء وقوانين البيولوجيا فضلاً عن الاختلاف المؤكد ما بين السوسيولوجيا وبين الاستطيقا Aesthetics . ومن ثم فإن أية قراءة في دراسات أدبية

ينبغي أن تقر مقدماً أنها تقرأ مثل تلك الدراسات لا في ضؤ نظرية نقدية شاملة جامعة مانعة، وإنما تقرأها بمعايير (نظرية نعم ولكن نسبية) تقبل التفنيد والتخطئة بمقدار ما تلجأ هي إلى تفنيد وتخطئة الأسس النظرية التي انطلقت منها تلك الدراسات المقروءة .

من الفيصل إذن ومن الحكم والمرجع؟ إنه مستقبل الأدب والنقد، ولسوف يكون الأقرب إلى الصواب من يكتب باحثاً في محددات الحاضر عن إمكانية الانتقال إلى مستقبل للأدب – وللبشرية – أكثر تحرراً وجمالاً .

إن نقد النقد **Meta criticism** لا يمكن له أن يُفلت من العلمأوية **Scienticism** التي تؤدلج العلم (أي تحيله إلى إيديولوجية مغلقة) إلا إذا مارس النقد الذاتي خلال بحثه، مراجعاً نتائجه بدأب لا يتوقف، وأقصى ما يتمناه أن يستبين خطأً وقع فيه ، أو يفيد الفائدة المثلى من تصويب يُتابع بناقد آخر. فنقد النقد ليس عملاً فردياً بل هو إنجاز مشترك تؤديه ثقافة بأسرها لغدٍ تصنعه بأيديها، دون انتظار "موعد مع القدر" ! .

ولأن هذا البحث مخصص لقراءة دراسات كتبها نقاد للمسرح الشعري العربي، فإنه ليستحسن أن نضع تعريفاً أولياً

للمسرح الشعري نعتقد أن أصحاب الدراسات يوافقون عليه فلقد عملوا جميعاً على استحضاره معنى وإن لم تؤطره الألفاظ . ليكن أن المسرح الشعري هو التعبير عن الصراع بين الحرية والضرورة، البطل فيه "شاعر" ديونيزوسيُ النزعة، يتصدى له عقل أبولونيٌ (فمثلاً في القَدَر أو الطبيعة بقوانينها الصارمة، أو المجتمع بأيديولوجياته ونظمه ..الخ) غير أن هذا العقل الأبولونيٌ لا يردع البطل الشاعر، وإنما يزيده عناداً بتصديه على عناد.

والظن أن هذا التعريف يحتاج إلى تعريف إضافي .. فما هو الشعر الذي يسبغ على البطل الدرامى صفته؟ إنه الاعتقاد بالتجربة الخيالية الناشئة عن ترتيب الكلام في نسق موسيقى خاص – حسب أ. ريتشاردز – ولعلنا نضيف : والناشئة بغرض استخلاص القيم السامية المنبثة في تلك التجربة، وهي تجربة لا تنفصل بالطبع عن الحياة اللانهائية الأشكال.

لنقل إذن إن الشعر هو التجربة الخيالية لذاتها وليس لما تحتويه من مضامين أخلاقية أو سياسية أو تربوية ... الخ أجل ربما تماست هذه التجربة الخيالية مع أغراض اخرى ، غير

أن الشعر الحقيقى لا يعكر عليه أن تلقى فيه هذه الأغراض المحدودة، فالشاعر هو خالق أساطير يسميها كولردج Colridge بالقوة التركيبية السحرية. وبما أن الأسطورة هي خلق المعنى بمنأي عن الحدث الذي ترويه، فلا غرو أن تعامل بالاحترام الواجب لكل خلق وابداع، ومن هنا تأتى أهمية الأسطورة جوهراً ووظيفة، بغض النظر عن الوقائع المادية التي تتخذها سبيلاً للتجلى. أنظر إلى أساطير الأديان البدائية التي أسهمت في تفسير أصل الحياة لشعوبها، فوطدت بذلك روابط الجماعة، وبالتإلى أسست لمنظومات كاملة من الأخلاق الملائمة لتطورها، وأنظر إلى أساطير العلم ذاته (السببية – اليقين – الحتمية) وكيف أفاد منها فيزيائيو ما قبل فرانسيس بيكون، وقد كان العلم الامبريقى وقتها رهن التأسيس. طبعاً كانت هذه أساطير نافعة، ودعنا من الاخرافات، فالأسطورة Legend ليست خرافة Mythe إلا حين تنحط وتذبل، وتفقد قدرتها على التخييل فتقع عندئذ بين براثن الوثن Mumbo Jumbo لتستعيض بالشئ المجسد Fetish عن المعنى الأرحب الذي يشير إليه أيقونياً Iconic.

من هنا يمكننا القول إن الأساطير الشعرية ليست أوهاماً . اللهم إلا إذا كانت أساطير العلم والأديان أوهاماً لا طائل منها. لكننا ندرك الآن – وبفضل المنجز الما بعد حداثى post Modernist – أنها كانت (أي الأساطير) إسقاطاً تجريدياً Abstract لاحتياجات إنسانية، وتعبيراً فنياً عن تشوفات ومطالب عقلية وروحية وجمالية لا معنى للوجود الإنساني بدونها. وفي هذا السياق فإن الأساطير الأيروسية Erotic مثلاً تصبح قادرة على خلق مشاعر الحب، وهي مشاعر "ثقافية" ليس لها مقعد في مملكة الغرائز الحيوانية الطبيعية، غير أن مشاعر الحب تلك لا تحيا إلا في الشعر، الشعر الذي اعتبره أرسطو وسيلة لاستكشاف الحقيقة. وآية ذلك أن كل عاشق شاعر يكتب شعره بالنظرة الولهي وبالخفقة القُبَّرَة ، وبالسهر المؤرق النبيء، وبالعناء العذب الآمل في الوصال. لنقل إن كل عاشق شاعر بالإمكان Potenial Poet وإنما الشاعر بالفعل in act Poet هو ذلك العاشق القادر على تصوير عشقه في نسق جمالى مُبْدَعٍ يجتاز لحظة الكلام المسافر في ذبذبات الصوت (المحكومة بالغياب) ليصل بالكتابة إلى حالة مقيمة في الحضور.

ذلك هو شعر التأمل : فرداني ، ذاتيّ يود لو ابتلع العالم بأسره ليسكنه الفؤاد والحشا. فماذا عن شعر الجماعة؟

إنه المسرح الشعري : جَمْعِيٌّ، سياسيّ ، أخلاقيّ، همه الأول التنظيم والترتيب والتعليم والنقد والاختبار.

المسرح الشعري إذن هو كينونة التأمل الوجداني الفردى ولكن عبر المسيرة الجماعية للأمة ، حيث يسلّطُ الشعر الضوء على مكنونات البطل الدرامى مبرزاً إمكاناته الخالقة للأسطورة، بينما تقوم الدراما بإضاءة ذلك البطل – الذي هو جزء من كل جمعى – بغرض فهم واقع تفرده ، خلال (وليس مستقلا عن) الممارسة **praxis** بين الآخرين.

بهذه الكينونة المزدوجة **Double existence** يتميز المسرح الشعري عن القصيدة الغنائية ذات الطابع اللحظى السكونى، وعن المسرح النثرى الذي يوظف العناصر الفنية (الفعل **Action** والحبكة **Plot** والبناء **Structure** والذروة **climax** والحل **denouement**) في خدمة القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا يعنى هذا بحال أن المسرح الشعري غير مهتم بتلك العناصر الفنية (وإلا فلماذا هو مسرح؟!) إنما هو مدرك لكونها عناصر مشتبكة مع عالم الجمال الداخلى لأبطاله غير

منفصلة عنهم، لا تعد مجرد وظائف بل لحمةً في سَدَى النسيج العام للعمل، وأما هؤلاء الأبطال فهم كذلك لأنهم يعبرون عن مشاعر الفرد/الجماعة تجاه القدر والأنظمة وتاريخانية التاريخ أي حتميته المفترض (ولسوف نناقش هذا كله ضمن قراءتنا لدراسة الدكتور مدحت الجيار والدكتور أسامة أبو طالب) ولأن هؤلاء الأبطال إنما يرفعون في قلوبهم رايات التحرر، ويسعون إلى إبعاد الإغتراب **Alienation** عن هذا الكون الجلاد والضحية في آن.

❑ نقد ذاتي :

قد يتضح من الاشارات النظرية لما سقناه حتى الآن، أننا لا نوافق أرسطو في نظريته التطهيرية **Catharsis** من حيث جنوحها إلى توظيف الشعر والدراما لخدمة الاستقرار الاجتماعى، وفي نفس الوقت فاننا لا نسمح لأنفسنا أن نتجاوب مع إغراء "البريختية" في قصدها للتغير الراديكالي انطلاقاً من تاريخانية **Historicism** أساسها الصراع الطبقى – كعامل وحيد – إيماناً بحتمية انتصار الاشتراكية !

فالحق أن انتصار الاشتراكية ليس أمراً حتمياً منسوجاً في عباءة التاريخ (ليس للتاريخ الواقعى عباءة بالطبع) وآية

ذلك ما انتهت إليه الثورة البلشفية من إعادة تسليم السلطة إلى البورجوازية فيما لم يزد عن سبعين عاماً ونيف، بل ربما كانت البورجوازية قد تسلمت السلطة فعلياً بإقرار لينين لسياسة النيب NEP التي عصفت بكل "الأفكار" الشيوعية الواردة بكتابه " الدولة والثورة" . على أية حال فإننا ندرك الآن – وقد دخل الناس عصر العولمة – أن الصراع الطبقى لم يعد مثلما كان في القرن 19 الصراع البارز على الساحة السياسية، فلقد ظهرت مجدداً صراعات قومية وعرقية ودينية بل وأممية (جماهير سياتل في مواجهة منظمة التجارة العالمية والبنك الدولي والدول الصناعية الكبرى) ومن ثم فإننا لا نخفي قلقنا من واقع اختفاء المحكيات الكبرى Meta-récites بحسب تعبير فرانسوا ليوتار – الأمر الذي يستتبعه بالضرورة غياب نظرية محكمة على الصعيدين السوسيولوجى والاستطيقى، فكيف إذن نجرؤ على قراءة دراسات نقدية كتبت في ظل نظريات كلاسيكية ونيوكلاسيكية؛ بينما نحن لا نملك – ونعترف بهذا – النظرية الشاملة البديلة؟!

ذلك نقد ذاتى ربما كان كفيلاً بوأد المحاولة ابتداءً ، لولا أننا آثرنا أن نتخذ من المستقبل بوصلةً (إذا جاز هذا

التعبير) بازورار عن الماضي كمرجعية "مقدسة" ! مستعيرين تعبير T.S.Eliot الشهير :

s words belong to 'For last year last year's language. And next year's words await another voice.

فهل هذا اعتذار ومماحكة لفظية أم تراه فتحاً لباب المغامرة في النقد؟!

سؤال ربما كان غيرنا أقدر على إجابته . ولسنا نطمع في أجرين، يكفينا أجر واحد نظير الخطأ في الاجتهاد ، والأجر الواحد ليس بالشيء القليل.

ومع ذلك، ولأننا معنيون بكشف أي نسق أيديولوجي مضلل، فإن نهجاً يتجاوز البنيوية والماركسية الأرثوذكسية معاً قد يصبح هادياً نظرياً (غير سابق التجهيز بالطبع) كما سنرى.

☐ لماذا هذه الدراسات تحديداً؟ :

لقد اخترنا لهذه القراءة "التجريبية" عدداً من دراسات نقاد معاصرين هم ، حسب الترتيب الزمني للدراسات ، الأساتذة الدكاترة : كمال اسماعيل 1981م ،

أسامة أبو طالب 1981 ، مصرى حنورة 1986، مدحت الجيار 1988 ، ثريا العسيلى 1995، أبو الحسن سلام 1999، محمد عنانى 2001 ، وقد رأينا أن نكتفي بها عن دراسات الرواد : محمود حامد شوكت ، د. محمد مندور ، على أحمد باكثير ، و د.عبد المحسن عاطف سلام التي نشرت ما بين الأربعينات والستينات من القرن الماضى، أولاً لأن هذه الدراسات إنما كانت تقليدية تماماً، وثانياً لأن المحدثين – الذين ندرسهم اليوم – قد امتصوا انجازات القدامى وضمنوها أعمالهم ، وثالثاً لأننا نولى عنايتنا لدراسة المجرى العام للنهر الذي نشرب منه الآن بأكثر مما نعتنى بفحص منابعه التي ذابت مياهها في تدفق الموج وصخبه الحالى (وربما كان هذا ما يستلزم نقداً ذاتياً آخر، فدراسة المنابع واجبة على آية حال) ورابعاً لأن الذين ندرسهم وننقدهم ما زالوا بين ظهرانينا متعهم الله بالصحة وطول العمر، ومن هنا فإنهم قادرون على ردنا وتخطئتنا وتصويبنا ، وهو هدف توخيناه منذ البداية.

والآن إلى قراءة الدراسات ..

كمال اسماعيل :

الشعر المسرحي في الأدب المعاصر

صدرت هذه الدراسة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام **1981**، وأغلب الظن أنها كانت في الأصل رسالة جامعية (ماجستير؟) وربما كان هذا هو السبب الذي دفع الدارس إلى اجتناب أية رؤية نقدية، فجاءت دراسته تقليدية تأريخية **Historiographic** تنظر إلى الأعمال المسرحية الشعرية كما لو كانت أحداثاً تمت وانقضى تأثيرها، فلا سبيل إلى دمجها في بنية الحاضر بله المستقبل. وإذا كان الباحث قد ركز على جماليات الأداء في الشعر المسرحى عند شوقي وعزيز أباظة والشرقاوى وصلاح عبد الصبور دون أن يعنى بالتحليل الدرامى وعلاقته بالواقع السياسي والاجتماعى، فقد فعل ذلك باقتناع منه أن محمد مندور استوفي هذا الجانب، على الأقل فيما يتعلق بشوقى وأباظة. ومن هنا فإن الباحث يبدى اهتماماً ملحوظاً بمسرح الشرقاوى، حيث يعبر الشرقاوى عن مذهب الواقعية الاشتراكية ، ربما كان الباحث يقصد الواقعية الثورية، اللهم إلا إذا كان مصادقاً على زعم الناصريين أن المجتمع المصري كان إشتراكياً خلال عقد الستينات! (راجع ص **104** من الكتاب) كذلك يستخدم

باحثنا مصطلح الاغتراب **Alienation** ليصف به "مأساة الإنسان الخالدة، كفرد يحيط به الغيب من كل مكان" (ص **164**) ولكن شتان ما بين هذا التجريد الإنشائى وبين مادية ماركس التي ترى في الاغتراب حالة ملموسة، واقعية، تتمثل في اغتارب العامل عن عمله الذي صنعه، فهذا الاستلاب الحياتى هو عين الاغتراب الأنطولوجى. وشتان أيضاً بين تعبير كمال اسماعيل الفضفاض وبين محددات هيجل التاريخية، التي اعتبر الفيلسوف أنها أرست أسس هذا الاغتراب، ضارباً بذلك مثلاً بالوعى اليهودى المسيحى **Judao-Christian** الذي هو وعى زيَّف نفسه بنفسه حينما تصور أن الإله "يهوا" (الإله الذي اخترعه اليهود لدواعى إثنية وقومية) هو من خلقهم وليس العكس. وكذلك الحال مع المسيحيين الذين عبدوا يسوع باعتباره الأب الإله، والابن الفادى.

ومع ذلك فلسوف تظل دراسة كمال إسماعيل دراسة جيدة في إطار الفكر التقليدى ينأي بنفسه عن مشكلات الحداثة ومجازفات تحديث الرؤى، اكتفاء بالتحليلات الجمالية للشعر، وإنبهاراً بقدرته على ولوج عالم الدراما.

مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر :

وهذه دراسة جامعية أخرى حصل بها صاحبها على درجة الماجستير عام 1981، أي في الفترة التي توجت فيها البنيوية Stracturalism مليكة على عرش الفلسفة في العالم، ووصلت أصداؤها إلى قسم النقد والأدب المسرحى بأكاديمية الفنون الذي كان الباحث يعمل بها كمدرس، فكان منطقياً أن يتأثر بها باحثنا، لا سيما وأنها – في التحليل الأخير – تلتقى ميله الثقافي (الموروث) قبولاً بالنزعة الجبرية Predestination التي تعتبر الإنسان مفعولاً به ، حاملاً لأوضاع في النسق الكونى تقوده إلى التسليم بمكانه المحدد له مسبقاً داخل البنية ذات المركز الواحد : الفكرة الكلية عند هيجل، أو الإله المحايث للوجود في الفكر الميثولوجى .

لا غرو إذن أن ينجح الباحث في تحديد هوية المسرح الشعري باعتباره وحدة Unity لا تقبل الانقسام – كلون أدبى أصيل – حيث يكون الفكر فيه شعراً ، والشعر فكرا ، وليس مجرد حاصل جمع بين لونين. فالمسرح الشعري عند أسامة واحد في الجوهر، له اقنومان Two Hypostasis بقدر ما تحدد الفلسفة المسيحية وحدانية الإله ذي الأقانيم

(وجوه الذات) وبقدر ما يفهم علم الكلام الإسلامي – خصوصاً المعتزلة – الوحدانية ذات الصفات المتعددة.

والحق أن هذه الدراسة تكاد تغرى بتخصيص قراءة مستقلة لها، إذ تنفرد برمى القفاز تحدياً للعقل العربي المسلم أن يبدع تراجيدياته دون أن يلقى بالا لما درج عليه الفكر الغربي من اعتبار التراجيديا نوعاً من تحدى الآلهة. فالآلهة عند اليونان القديمة كانت تمثل العدالة الكاملة، والحكمة المطلقة، وأي تطاول على أحكامها خطأ تراجيدى **Hamartia** يستحق العقاب (أوديب – ميديا ..) أما في العصور الحديثة فإن التراجيديا تقوم على فكرة موت الإله، وضياع الإنسان بالتالي في كون لا معنى له ، ويستحضر أسامة في هذا السياق ما قاله ريتشاردز في كتابه **Principles of Literary Critcism** "إن أقل مسحة دينية في المسرحية، من تلك الأديان التي تقدم الجنة للبطل تعويضاً له تكون مدمرة" }ولقد أيدنا هذا الرأي في بحثنا المعنون"أهل الكهف والحداثة المعاصرة" والمنشور بكتاب توفيق الحكيم حضور متجدد – المجلس الأعلى للثقافة **1998** سلسلة أبحاث المؤتمرات. ووافقنا ما ذهب إليه ريتشاردز في صفحة **175** من أنه "لا

يكتب التراجيديا إلا عقل " لا أدرى" أو عقل يؤمن بالغنوص، إذ أن أقل إشارة إلى عزاء لاهوتيّ إنما هي تدمير لعمله{.

يعارض أسامة أبو طالب ذلك المنحى بكل قواه، مستشهداً بقول "هوراشيو" وهو يودع هاملت : طابت ليلتك أيها الأمير الحبيب ورافقتك أسراب الملائكة مرتلة حتى مثواك الأخير "وبالطبع فهذا الاستشهاد بقول شخص ثانوى لا يحسم الخلاف. الذي يحسم الخلاف حقاً هو مونولوج هاملت الشهير، حيث نستنتج منه كيف كان الشك يعصف باليقين، وكيف كان شكسبير موفقاً حين قدم إلينا شخصية البطل التراجيدى الذي يأكل القلق الوجودى لحم فؤاده ونور عينيه ليتركه وحيداً مدمراً بلا أقل تعزية.

غير أن أسامة – متسقاً مع بنيويته وإيمانه الدينى العميق – يرفض ما أسماه محمد عزيزة بالصراع العامودى بين حرية الإنسان وقضاء الإله، (ذلك الصراع الذي من خلاله فحسب تنبع التراجيديا) فعلام يقوم هذا الرفض القاطع؟! لقد أوضح عزيزة في كتابه الهام "الإسلام والمسرح" }دار الهلال القاهرة أبريل **1971**، وأعيد طبعه في مشروع مكتبة الأسرة **2001** – ترجمة د. رفيق الصبان{ أوضح كيفية استحالة خلق

شخصية مثل أنتيجونى على المسرح الإسلامي حتى وإن كان تمردها تمرداً على قوانين الجماعة، فقوانين الجماعة في المدينة الإسلامية (والإسلام دين ودولة) هي ذاتها شريعة الدين، وأي خروج عنها هو خروج من الملة والعقيدة.

وكما يفر محمد عزيزة من الإسلام السنى إلى الإسلام الشيعى – ذى الجذور الغنوصية الفارسية – طلباً لحرية البطل (الحسين مثلاً) في مقارعة السلطة الشرعية المعتمدة على وجوب طاعة ولى الأمر (حيث تقرن بطاعة الله ورسوله) فإن أسامة أبو طالب يتخذ سبيلاً موازياً ولكن إلى المتصوفة، فهؤلاء القوم يطلبون الفناء "الصوفي" في محاولة للاقتراب من الذات الإلهية (=الكمال الأنطولوجى) ذلك أن هذا "الفناء" هو محو للشخصية الإنسانية بالوصول إلى البرزخ (محيى الدين بن عربى) حيث تحل كل الإشكاليات الثنائية : القدم والحدوث ، والجبر والاختيار، الخير والشر ...الخ) فعند البرزخ فحسب تتماهي الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية، وتلتقى المعرفة المحدودة بالمعرفة غير المحدودة، عندئذ تسقط التكاليف بفناء الذات ويصبح كل انتقاد للجماعة مبرراً (الحلاج مثلاً ، السهروردى المقتول مثلا آخر) عندئذ وحين يعلق البطل التراجيدى على الصليب فإن الجماعة لا ترى فيه

مارقاً عن الدين، بل تراه شهيداً، فتستعيد مأساته شعراً مسرحياً كما في التعازى الحسينية (التي أعدها بتصرف عن النص الفارسى جونح – ى- شهاديت) وكما في مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور. إنه لمن المستغرب أن تظل هذه الدراسة (المثيرة للجدل، والمبشرة بميلاد حقيقي لكتاب مسرح شعري عربي إسلامي) دون نشر في كتاب، ولا ندرى لماذا اكتفي صاحبها بنشر فصول منها باللغة الألمانية، مع أن اللغة العربية هي الأولى بها دون شك، لا سيما وأحداث الاحتلال الأمريكي لبغداد عاصمة الخلافة الإسلامية؛ ما زالت وسوف تظل طعنة في قلب كل عربي مسلم أو مسيحي بجانب ا لجرح الدائم النزف : فلسطين.

ولا يعنى هذا إعادة تكريس فكرة القومية العربية بالاعتبار الأيديولوجي، فهذه "شوفينية" آن الأوان لتخطيها، بل يعنى فحسب الاعتناء بالهوية العربية (بنقدها وتحديثها) لا في بعدها السياسي المغلق، ولكن في توجهها الثقافي المنفتح على التنوعات الثقافية لكل البشر، وذلك في تقديرنا هو جوهر الإسلام الذي يقر الاختلاف والتعدد والتنوع. وليس يعكر على هذه الرؤية القول بأن الدين منبع الأيديولوجية.

ليكن، فليست كل أيديولوجية خطأ بالضرورة، نعم الأيديولوجية انعكاس غير واع لعلاقة المرء بعالمه، وهي - كما يقول لويس آلتوسير- "نسق معرفي هدفه تكييف الفرد لظروفه، قد ينطوى على حقائق أو تزييف، وقد يكون عقلانياً أو غير عقلانى" ولنا نحن أن نضيف : وأنها في حالة احتوائها على حقائق وعقلانية ، لا يستبعد منها أن تمهد السبيل لبلوغ مرحلة العلم التي يختبر فيها الإنسان أدواته المعرفية بشجاعة لا غش فيها. إنما علينا فحسب أن نحذر من عوار المجادلة "الكلامية" من قبيل برهان التغالب والتمانع الإعتزالى، وإلا كرسنا الأيديولوجيا للأبد.

تلك دراسة شبه حداثية Semi-Modernist حاولت أن تفيد من أبحاث عالم التحليل النفسى "جيلفورد" J.P.guilford التي بدأها عام 1950 لدراسة العبقرية وكيف تعمل، مستنداً في ذلك إلى دعامات ثلاث رئيسية : الأولى هي مجموعة الوظائف المتعلقة بالإدراك والمعرفة، والثانية : مجموعة الوظائف الإنتاجية (الأصالة، التجديد، الطلاقة، المرونة) والثالثة هي وظيفة التقييم والحكم الذاتى من المبدع على إبداعه، ويستتبعه إجراء التعديلات اللازمة من محو وإضافة وإعادة ترتيب ...الخ.

والحق أن باحثنا حنورة قد التزم هذه القواعد بصرامة ودقة، ليعمد بذلك هذا النهج الجديد من مناهج النقد الأدبي النفسي في حياتنا النقدية بعد أن مهد له الدكتور مصطفي سويف عام 1970 بدارسته عن " الأسس النفسية للإبداع خاصة في الشعر". وقد اختار حنورة أسلوب الاستبار Questionair أي طرح عدد معين من الأسئلة على عدد معين من المبدعين بغرض سبر أغوارهم بطريقة الاستفتاء (طلب الفتوى) ثم تحليل الإجابات تحليلاً كمياً

Quantitum باستخدام الموضوع كوحدة تحليل، وفي حالتنا فـــ.. "الموضوع" هو موتيفة العملية الابداعية، فيتم تقسيم مجمل الموتيفة إلى أربعة أبعاد : البعد المعرفي ، البعد الوجداني، البعد الجمالي ، البعد الاجتماعي، ثم أضاف حنورة من جانبه محور الأساس النفسى الفعال للعملية الإبداعية . محدداً لكل بعد من الأبعاد الخمسة أبعاداً فرعية – على طريقة جيلفورد – ومخصصاً لكل شاعر من المستبرين درجة واحدة لتكرار ورود المتغير (؟!) في اعترافاته، ودرجة أخرى لشدة التكرار عنده. ويلى ذلك عرضُ نتائج التحليل الكمي على عناصر أخرى تمثل التحليل الكيفي **Qualitum** للأداء الإبداعي، لتخرج لنا هذه الدراسة المرهقة للباحث ولنا بنتيجة مفادها : أن الشعر في المسرح ضرورة، وأن الشعر أقوى من النثر، وأن ثمة أموراً تيسر الأداء الإبداعى في الشعر المسرحى منها الاستغراق في العمل (صلاح عبد الصبور) والالتزام بالقواعد والبحور (فاروق جويدة) والترحيب بالغضب الذي يولد التحدى (شوقى خميس) وامتلاك ناصية التعبير بالشعر (أحمد سويلم) والاهتمام بالتجارب والقراءات والأحداث التي مرت بالشاعر (مهران السيد) وكل هذا يدخل في باب تحصيل الحاصل بالطبع، مما يدفع بالمرء إلى التساؤل عما إذا كانت

هذه النتائج المحددة بل والفقيرة للغاية تستحق ما تجشمه الباحث من عناء غير منكور؟!

بيد أن الملاحظة البادهة أن مصرى حنورة — رغم اقتحامه لحقل التحليل النفسى للأدب — إنما يؤكد بأسئلته واستفتاءاته وبالنتائج التي حصل عليها أن العقل العربي إنما يقف على أبواب الحداثة مقدماً رجلاً ومؤخراً أخرى، وكأنه يخشى أن يطالب بسداد الفاتورة لما سوف يحصل عليه إن دخل من الباب .

فمن الناحية الشكلية يقرر الباحث أنه فضل استخدام منهج الاستبار (أي التقدم بكل تواضع إلى أهل الذكر بطلبات للفتوى فيما يعجز عن فهمه الناس العاديون!) ولم يفكر في اللجوء لمنهج الاستخبار **Investigation** حتى لا يترعج المبدعون (لاحظ أن ثقافتنا تحرص على استبعاد الإزعاج بكل السبل، إلى أن نفاجئ بالإزعاج وقد حمل إلينا من خارج حملاً عنيفاً).

وأما من الناحية الموضوعية فإن تجاهل كل ذكر لفرويد رائد التحليل النفسى ، ولنظريته في رد الإبداع الفنى إلى طاقة اللبيدو المكبوتة، لا ريب يكشف عن خوف من

التحديق الضروري في وجه "ميدوزا" أعني في حقيقة "الذات" الفردية التي يقرر فرويد أنها مجرد نقطة مفترضة على خطوط الطول والعرض الوهمية (الغرائز ID والاعتبارات الاجتماعية المهيمنة Super-Ego) ومن ثم فإن العبقرية الحقة - حسب فرويد - لتكمن فحسب في التخلص من سراب الأنا Ego (وهو ما يحققه بالفعل كاتب المسرح الشعري الحقيقي عندما يخلق شخصيات حية لا تعبر عنه بل عن الوجود On الذي نشأت منه) ذلك أن هذا التخلص من وَهْم الذات هو الذي يقربنا من حقيقة المعاش المباشر (=العلم بالوجود Ontolology) وعلى سبيل المثال فإن هذا المعنى إنما يجد تجليه في استعداد البروليتاريا - من وجهة نظر علم الاجتماع الماركسي - أن تنفي ذاتها طبقة لتصل إلى هذا التحقق الوجودي في عالم إنساني بلا طبقات. وعلى المستوى الديني فإن الإستشهادى Martyr ليؤكد هذا المعنى حين يضحي بنفسه من أجل الله (= الحياة الأبدية).

لا شئ من هذا نراه في استبارات الدكتور حنورة. هل لأنه استبدل بالاستخبار الصارم (الذي كان ضرورياً بالفعل) ما أسماه بطلب الفتوى؟ هل لأنه كان مدركاً أن مبدعيه الذين اختارهم أناس يعيشون ملتصقين بذواتهم غير مستعدين

لمصادمة أية سلطة : سلطة الدولة حاملة تراث الطغيان الشرقى Oriental despotism وسلطة المجتمع الضارب في التخلف، والمتمسك بأيديولوجية قبل رأسمالية Pre-Capitalism فلا يسمح بحرية التفكير والتعبير لمبدعيه؟

إن الإجابة بالإيجاب على هذين السؤالين هي التي تفسر لنا أسباب المراوغة Indetermination لدى الباحث الذي يتجنب محاكمة شعرائه المستبرين، والمحاصرين ذاتياً (رغم رغبتهم في التحرر) جراء خضوعهم لمرجعية ماضوية – طلباً للسلامة– مرجعية أسطورية، بها يُستعاد العصر الذهبى (في الماضى كنا أقوياء فاتحين أصحاب إمبراطورية ...الخ) خذ مثلاً تجنب الباحث التعليق على إجابة فاروق جويدة "المجروح" بفكرة سقوط الأندلس! إذ لا يفكر الناقد ولو للحظة أن يحقق Investigate مع الشاعر سائلاً إياه : كيف تكون جاداً في إدانتك للاحتلال الصهيونى الاستيطانى لفلسطين، بينما أنت تبكى على خروج العرب من الأندلس التي لم تكن أرضاً عربية بحال من الأحوال؟!

وعدا شوقى خميس الذي أعلن أن قضايا الجماهير تؤرقه فإن الناقد لا يتسوقفه من فتأوى سائر الشعراء خلوها من الإحساس بمعاناة شعوبهم المتزايدة. فصلاح عبد الصبور جراحه شخصية والتضليل يؤرقه ومحمد أبو سنة قضاياه الحب وفكرة القومية (وهي فكرة برجوازية تطمس واقع التناقض الطبقى) وأحمد سويلم ومهران السيد وفتحى سعيد لديهم أفكار مجردة عن الحرية والاستبداد – ص 83 .

وهكذا نرى أن دراسة مصرى حنورة، على جدها المنهجية – لم تبلغ غايتها من وجهة نظر علم النفس الاجتماعى (الوثيق الصلة بفن المسرح) وذلك بسبب انتمائها إلى ثقافة ما زالت تخشى مواجهة السلطة Power المتغلغلة في الجسد الاجتماعى كله، بدءاً من الحاكم وحتى الجموع المؤدلجة، مروراً بالشعراء أنفسهم الذين يتصدون لكتابة المسرحيات من منطلقات محض ذاتية.

دراسة يغلب عليها نهج النقد الانطباعي Impressionistic criticism على الأقل فيما يتعلق بالقضايا الجمالية في بعديها : الفلسفي التجريدي، والسوسيوثقافي على المستوى العينيّ Concrete، فكأننا نقرأ العقاد والمازني في معارضتهما لأحمد شوقي، والناقدة تستعين بآراء النقاد الآخرين في معظم تعليقاتها على أعمال الشرقاوي المسرحية دون إعمال للنقد في هذه الآراء قبولاً أوَ معارضةً، لكنها حين تترك لأسلوبها الجذاب أن يعلق وحده فإنها تكتب انطباعات جيدة بحق، ومثال ذلك تحليلها لشخصية جميلة وشخصية الفتى مهران، أو اعتراضها على كثرة الشخصيات في مسرح الشرقاوى الأمر الذي يسطحها بحرمانها من الأبعاد الثلاثة اللازمة لكل شخصية : البعد الجسماني ، البعد الاجتماعى ، البعد النفسى، الأمر الذي يؤدى بالطبع إلى ترهل النسيج الدرامي، وضعف البناء. وكذلك تنجح الباحثة في تلمس أسباب الخمول الدرامى عند الشرقاوى "لاعتماده على أفكار جاهزة" ولأن هذا الصراع ينهض بين فئتين : إحداهما تمثل الخير المطلق، والأخرى تمثل

الشر المطلق (ص 54) وهذه آراء صائبة بالطبع في حدود الرؤية التقليدية منذ أرسطو وحتى لاجوس إجرى وألارديس نيكول.

بعيداً عن ذلك الاتجاه الكلاسيكى في دراسات المسرح الشعري، يطالعنا الدكتور مدحت الجيار بدراسة بنيوية واضحة المعالم، فتراه يتكئ على مصطلحات البنية مثل الوظيفة Function والنسق System والنظر إلى أعمال الشاعر برؤية تزامنية Synchronic غير تعاقبية Diachronic ، إذ هو يرى أن تتبع الشكل الجمالى في نموه (موضوعياً) أولى من تتبع الأعمال حسب تواريخ صدورها.

ولهذا فقد اعتمد الباحث وحدة معينة هي الصورة الشعرية عند الشاعر أحمد شوقى، وراح يتقصى كيفية توظيفها باعتبارها عنصراً من عناصر البناء الدرامى من ناحية، ومن أخرى بوصفها أداة لتشكيل الرؤية . وفي تقديرنا أن الناقد بهذا التوظيف المزدوج للصورة الشعرية يقارب منهج لوسيان جولدمان مؤسس علم اجتماع الأدب Literary socio-Cognition وصاحب مصطلح "رؤية العالم" الذي يعتبر مجمل أعمال المبدع بمثابة عين فاحصة تكشف العالم الذي نعيش فيه، غير أنها رؤية لا يمكن أن تكون منفصلة عن عصرها أو طبقتها الاجتماعية في تناقضاتها وتحولاتها المستمرة.

ولهذا فإن مدحت الجيار يصنف الصورة الشعرية عند شوقى كما لو كانت عملة ذات وجهين : الأول : بنية نص ، والثاني: رؤية **Vision** (وبالتالى فهي موقف) ومثله مثل جولدمان فإنه لا يعتبر النص إنتاجاً خالصاً لمبدعه الفرد، بل يرى في النص جانباً موضوعياً، هذا الجانب هو المحرك الحقيقى في عملية التشكيل الجمالى، وذلك "حينما يتحول النص إلى مجموعة من الأنساق ذات قانون ذاتى، واكتشاف هذا النسق معناه الوصول إلى فهم الوحدة الوظيفية للنسق الخاص بالمبدع" (ص **28**) ولهذا فإنه يعتبر تلك العملية المزدوجة للنص غاية ووسيلة في آن، لأن النص بقدر ما يصبح وثيقة للكشف عن العالم فإنه يحرض المبدع (والمتلقى) على ضرورة اتخاذ موقف محدد ازاء هذا العالم.

وآية ذلك ما راح الجيار يستنتجه من دلالة الصورة الشعرية في مسرح شوقى وإشارتها إلى الأيديولوجية السائدة في المجتمع المصري. خذ مثلاً استخلاصه لفكرة القدرية **Fate** من رموز الحنش، الأفعى ، الثعبان، فضلاً عن عناية الشخصيات بقراءة الجبين من أجل التنبىء بمستقبل الإنسان "وبذلك تساهم هذه الرؤية القدرية عن شخصيات مسرحية قمبيز – المقتولة والمنتحرة – في زيادة عجزها عن مقاومة

الواقع" (ص 141) . على أن الناقد حين يتعمق دلالات الصورة الشعرية (باعتبار مصائر الشخصيات استعارة في حد ذاتها) يتبين كيف كان الشاعر شوقى – من منطلقات الثورة الوطنية آنذاك– منحازاً للشخصيات التي تسعى لرسم مصيرها بإرادتها ، بالمقاومة لا بالاستسلام لفكرة القدر، ويتضح ذلك في المقاومة التي تبديها شخصيات مثل "تناس" في مسرحية قمبيز، وأنوبيس وكليوباطرة في مسرحية مصرع كليوباطرة، وعبلة وعنترة في مسرحية عنترة.

وإذا كان القدر قد لعب دوراً غير منكور – كأثر من آثار الأيديولوجيا السائدة – في مآسى شوقى، فإن هذا القدر ليشحب ويتراجع في الملاهي، سيما الست هدى، مخلياً الساحة للإنسان ، حيث يؤدى أنسنة الصراع إلى الغاية التعليمية "العلمية" (كما يراها د.عبد المنعم تليمة في كتابه مداخل إلى علم الجمال الأدبي – تحديداً ص 68) والتي هي حلقة من تراث الفن الأصيل، تقاوم الوعى الزائف، وتفتح أعين الناس على حقيقة أن مصائرهم رهن بأفعالهم الحرة.

ولكن كيف السبيل إلى التوفيق بين هذا المعنى التحررى وبين فلسفة البنية التي تنظر للإنسان باعتباره مفعولاً

وليس فاعلاً؟! ذلك مرجعه إلى نجاح الناقد في تخطى البنيوية الشكلية إلى البنيوية التوليدية Generative Structuralism تلك التي تنظر إلى الأبنية الثقافية لا بحسبانها أنساقاً لا زمانية ثابتة ثباتاً مطلقاً، بل تراها أنساقاً تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات.

وهكذا يغادر ناقدنا الجيار المحطة التي انطلق منها – منهجياً– في البداية ليصل في رحلته إلى تخوم لوى آلتوسير، وهو ما يؤكد مقترحنا الأساسى باعتبار النظرية – والمنهج – مجرد وسيلة تحليل يمكن للمرء أن يستبدل بها أية وسيلة أخرى حين تكشف رحلة البحث عن ضرورة ذلك.

إن الأهمية الفائقة التي تنطوى عليها دراسة مدحت الجيار لمسرحيات شوقى لا تتبدى فحسب في إعادة تشكيل وعينا بجماليات الشعر المسرحى عند أمير الشعراء، بل وأيضاً تتبدى في تشجيعنا على ممارسة النقد الخلاق الإبداعى الذي يمتطى صهوة المذهب أو يغادرها إلى صهوة أخرى، ولكنه في كل الأحوال لا يسمح للحصان أن يمتطى ظهر الفارس.

أبو الحسن سلام

مقدمة في نظرية المسرح الشعري :

يعرف علم الجمال البورجوازى – سيما عند ديدرو ولسنج – المسرح بأنه محل للتسلية والتعليم. بيد أن الناقد الدكتور سلام يقلب الآية على طريقة برتولد بريخت ، أي بالموافقة على مقولة أن الفن تعليم، ولكن بالمعنى الضدى، وهو ما يقود إلى فضح وتعرية الأيديولوجيا السائدة. سواء في المنظومة الرأسمالية العالمية التي تكرس للثراء الفاحش والفقر المرعب، أو على مستوى المجتمعات النامية (هي مجتمعات ما قبل الرأسمالية) بما تتضمنه أيضاً من فوارق طبقية هائلة مع ممارسات قمعية وأسيجة فكروية دوجماتية تصور البؤس كما لو كان شأناً من شئان الطبيعة!

ولهذا يختار أبو الحسن سلام ثلاثة من كتاب المسرح الشعري هم صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، مهدى بندق ليقرأ أعمالهم بعدسة ناقد ملونة بالأيديولوجية المضادة التي تطمح في "تعليم" الجماهير عكس ما تعلموا عبر عصور الاستغلال والتضليل.

لا ريب أن في هذا المنهج سحراً وجدةً ، إنما يخشى عليه من الوقوع في أثر "جدانوفية" جديدة ، تخضع الفن للأيديولوجيا، بينما الفن ليس محض أيديولوجيا. بل هو وسيلة مختلفة للرؤية والشعور والإدراك. نعم يولد الفن من الواقع الذي هو تركيبة معقدة من البناء التحتى للمجتمع (الاقتصاد- علاقات الإنتاج وأنماطه ...الخ) ومن البناء الفوقى (القانون - الأعراف - العادات - التقاليد والذائقة الجمالية السائدة ...الخ) لكن الفن يولد من تلقيح البنائين بهياج أوديبى **Oedipal Rage** يحتم عليه قتل الأب (كل سلطة حتى ولو كانت سلطة البروليتاريا) كى يحل محله، فإذا لم يفعل ظل تابعاً ذليلاً للأب المستبد.

المسرح الشعري إذن بهذا المعنى لا يمكن توظيفه بقرار "حكيم" يصدره ناقد ثورى، قد يتحول فيما بعد إلى حاكم "اشتراكى" يقول مثلما قال ستالين عن شاعر كتب ديواناً عن عيون حبيبته : لماذا لم يطبع من هذا الديوان نسختين، واحدة له والأخرى لحبيبته؟!"

بالطبع ليس أبو الحسن سلام ستالينياً أو جدانوفياً ، بل إن دراسته عن الشعراء الثلاثة كانت تلجأ في معظمها إلى "التماس"مع المفهوم البريختى للواقعية بأكثر من انضوائها تحت

لواء جورج لوكاش. ومع ذلك فإن خطراً ما زال يتهدد هذا الفهم الواضح، ألا وهو تأييد نموذج **Paradigm** مبسط لعلاقة الفن بالاقتصاد (نظرية الانعكاس) هذا النموذج الذي يحيل الفن إلى نمط من أنماط الإنتاج (العقلى والجمإلى) بينما يصعب على أي ناقد – أيا كانت ايديولوجيته – أن يحلل الفن دون أن يعده نمطاً لتجربة خيالية بشرية.

على أية حال. فهذه الدراسة تطرح أهم قضايا الحداثة والتحديث في عالمنا المعاصر الذي يعتبره الناقد "عصر موت الأسطورة على مستوى العالم المتقدم، عصر تنحى الأيديولوجية عن الساحة العالمية، مع رجعة مجتمعنا إلى الإرتماء في أحضان الخرافة، ومع ذلك تظل المسرحية الشعرية فاعلة ... بفضل تيار معرفي تنويرى وتثويرى ... يفرغ الأسطورة من محتواها القديم ليحملها بمضامين معاصرة مسكوت عنها" ص 224، ص 225

لقد خص "سلاّمُ" بدراسته تلك شعراءَ مسرحٍ ثلاثةً ـــ رحل منهم أثنان هما الأقوى والأجدر، وبقى الثالث – كاتب هذه السطور – الذي نوجه إليه شديد النقد لتخلفه عن حسن ظن ناقده به، وأمله فيه أن " يستهدف تثويراً اجتماعياً في

عصر موت الثورة" ص 225 . ونحن معه في فكرته (بعيداً عن شخصنا الضعيف) تلك القائلة إن " المسرح الشعري لا يكون كذلك إلا بالتثوير" حتى وإن كان العصر عصر انحسار الثورة (وليس موتها) فالثورة محال أن تموت.

في بدايته الأولى ، تأسست رؤية محمد عنانى النقدية والإبداعية على إنجازات مدرسة النقد الجديد (ريتشاردز وإليوت وبروكس) التي اعتبرت امتداداً للتيار التجريبي، والمناقض لذاتية كانط Kant الفلسفية ، حيث عمدت مدرسة النقد الجديد هذه إلى محاولة التوفيق ين الثنائيات المتضادة Reconciliation، ومن ثم صكت مصطلحاتها الشهيرة : الوحدة العضوية Organic Unity والمعادل الموضوعى Objective Correlative كأدوات تحليل للنص من داخله دون عرضه على معايير الخارج . والنتيجة : القبول بالوضعية Positivisim التي لا تنفي ولا تعارض، بل تسير خانعة وراء الأوضاع السائدة في المجتمع (= البورجوازية) مطلقة شعار الفن للفن في ذاته Art for art's sake وما يستتبعها من القول بالمعايير النهائية المطلقة Absloute Standards المعزولة عن حركة المجتمع وحركة التاريخ.

بيد أن ناقدنا عنانى (ربما لكونه شاعراً مسرحياً مبدعاً بالأساس) لم يتوقف فكرياً عند هذه المدرسة – مثلما حدث

لأستاذه رشاد رشدى – وإنما أدرك في مسيرته المنتجة والمبدعة المعاظلة الفظة لمدرسة النقد الجديد، ما دام الاعتماد على خبرة القارئ مؤد لا مشاحة إلى إحالة النص والقارئ معا إلى هذه الخبرة المستمدة بالطبع من العالم الخارجي.

أدرك ناقدنا إذن أن "الحقيقة الأدبية" ليست لغة متعالية **Transcendental** تماما كما أشرنا في مهادنا النظرى إلى استحالة وضع نظرية فوق نقدية **Meta-criticist** مطلقة فيها شفاء لكل شئ **Panacea**.

وعليه فقد اندفع محمد عنانى مغادراً ساحل مدرسة النقد الجديد، سابحاً إلى أعالى البحار، ليكتشف أن الشعر المسرحى حقيقة متخيلة **Hyper-Reality** ، خاصة في مدارس الحداثة المضادة للواقعية الرثة، أي مدارس التعبيرية والدادية والسيريالية ، وبالأخص في اتجاهات ما بعد الحداثة التي تواجه واقعاً تمزق بالفعل، حيث تحرر تلك الاتجاهات الشاعر المسرحى من الالتزام برؤية "واحدية" **Mono-outlook**، وتقيه مغبة الانصياع لنظام صارم (من الذي وضعه؟!) هكذا يستنتج ناقدنا عنانى أن الشاعر الحق – حسب بيكام **Beckhm** مؤلف كتاب حنين الإنسان للهيولى **Man's rage for Choas** – هو من لا يعبر عن

النظام سواء كان خارجيا أو داخليا ، فتلك محاكاة لا قيمة لها، بل إن الشاعر الحق هو ذلك الفنان الذي ينزع الألفة Familiarity عن الأشياء On عائداً بها إلى حالة العماء الأولى، حالة اللاتشكل Deformal (وهو ما سعى إليه بريخت في مسرحه الملحمى لكشف وتعرية وفضح الأيديولوجيا السائدة : إيديولوجية الرأسمالية).

هكذا يقارب محمد عنانى منهج التفكيكيين Deconstructuralists باكتشافه المسكوت عنه في ممارستنا للغتنا العربية، ويضرب مثلاً بشعر النقائض والبذاءة (حماد عجرد القائل: وهَبْ أن بُرْداً نا .... أملك مَنْ بردُ) ... ولنضف نحن (والمتنبى وجرير السافل وغيرهما) أليست اللغة تعبيراً وجودياً عن السمو والسفالة، عن الوحدة والتنوع ، عن القومية والإقليمية ... الخ؟! إن مستقبل المسرح الشعري لمرهن إذن بقدرة الشاعر على اقتحام الآفاق تمرداً على كل نسق تفرضه طبقة تسعى للهيمنة Hegemony على الثقافة بفرض مفاهيمها وذائقتها وتصوراتها المحددة لأشكال ولغة الفن. فالموضوع الأهم في تكوين الشاعر المسرحى هو في إدراكه لطبيعة عمله بوصفه بؤرة Focus جمالية تتجمع

فيها كل أنواع الصراع الاجتماعى والسياسي والثقافي متخذة شكل الصراع الدرامى فضلاً عن الموقف الشعري من العالم (= الفن باعتباره نقيضاً للأيديولوجيا) ذلك الموقف الشعري الذي لا يقبل بأنصاف الحلول Compromise بين العدل والظلم، بين الحق والباطل، بين الجمال والدمامة الروحية والنفسية في عالمنا المعيش.

وتلك هي كلمة الناقد الحقيقى. فهل هبطت هذه الكلمة تامةً إلى ناقدنا من المحل الأرفع؟! المؤكد أنه هو من صعد إليها عبر ما أسماه – في معجمه للمصطلحات الأدبية – "بالغربلة الاجتماعية"، أي من خلال الصراع الثقافي خارج الذات وداخلها ، وهو ما يعنى الانطلاق من فلسفة النفي Negation لما هو سائد ومستقر في العقول وفي أنساق الممارسة. والغربلة الاجتماعية هي أحدى آليات النقد الثقافي العام – حسب ما ذهب إليه لوسيان جولدمان : حيث لا يوجد أدب أو نقد في حالة عزلة – ولهذا ، ومن خلال القطيعة Break مع فلسفة الإيجاب Positivism (والتي تجد جذورها عند أرسطو) يذهب محمد عنانى إلى لقاء مع جان فرنسوا ليوتار حيث تتبدل "الحقائق" التاريخية، وتتفتح الأعين على أن تعبير "الغاية النهائية" مجرد وهم وحكاية كبرى

Meta-recite تنتمي إلى ميتافيزيقا الأفكار بأكثر مما تنتمي إلى التاريخ الواقعي للبشر. ذلك التاريخ الذي خُط بأقلام مؤرخي وأدباء الطبقات المنتصرة متجاهلاً وجهة نظر "المغلوبين" و "المهمشين"، وعلى هذا النحو يغدو الفن (والمسرح الشعري في مقدمته) وسيلة تحرر، تمنح الفنان حق النسخ Metamorphosis انطلاقا من الاعتراف بأن الظاهرة الاجتماعية إنما تتشكل من طبقات متعددة ومن إيديولوجيات متصادمة لا يمكن معها القبول "بحقائق" واحدة، مطلقة ، أزلية وأبدية.

هذا الفهم "الديالكتيكي" عند محمد عناني إنما يعد بمثابة ثورة ثقافية في مجال الدراسات المسرحية ، لا يحد منها إلا تحفظ أورده الناقد في كتابه "المصطلحات" إذ يقول "وهذا هو مذهب التاريخيين الجدد، الذين يقولون من موقع المغالاة في تطبيق منهج "دريدا" بعدم وجود شيء خارج النص" وهذا التحفظ يمكن فهم دواعيه بتفكيك نص محمد عناني نفسه (والنص هنا مقصود به أعماله الكاملة) حيث يتضح – بمنهج دريدا – أنه ساحة للصراع المستمر بين الأيديولوجيا والعلم، وأنه في حاجة إلى ناقد من طراز لويس آلتوسير ليفصل القمح

منه عن الزؤان، أو ليستخرج منه الذهب نقياً خالصاً ، لا سيما وأن هذا النص قد أدرك بامتياز أن الواقع الاجتماعى – في ظل الإنقسام الطبقى والصراع الدولي الحاد – ما هو إلا صناعة وهم ، ومن ثم فالتمثيل (أي الإبداع المسرحى الشعري) ليس ملزماً بمحاكاة ذلك الواقع المفتقر إلى ما هو صُلب **Concrete**، إذ أن "الحقائق" التاريخية تتبخر ، وكل ما هو صُلب يذوب في الهواء.



الفصل الثاني

مسرح شعري في مصر الفرعونية ؟!

يقول حازم القرطاجنى "لا يمكن لناقد أن يمضى في مناقشة الأدب، دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان في الحياة".

فما هي أعظم مهمة يمكن أن يضطلع بها المرء مختاراً إن لم تكن مقارعة الموت، الموت الفيزيقى، والموت الفلسفي أو ما يمكن تسميته بالنفي في الحياة؟ فأما الموت الفيزيقى فليس ما يقال بشأنه غير كلمة الفيزياء الحديثة، وكلمة علم البيولوجيا، فالأولى تؤكد أن فناء المادة (والطاقة) أمر مستحيل حتى مع التسليم بمبدأ الأنتروبيا، فالفوضى والتشتت هما جزء لا يتجزأ من النظام العام، ويبقى الكون في النهاية كما هو في البداية، أو بالأصح يبقى الكون بغير نهاية كما هو أصلاً بغير بداية. أما الثانية "البيولوجيا" فلا تبتعد كثيراً عما وصلت إليه علوم الفيزياء، حتى بعد اكتشاف الحامض النووى **D.N.A** الذي يبدو كما قد يراه البعض غائياً **Teleogical**، بيد أن الحقيقة غير ذلك، فلو أن النظام

Order كان مستغرقاً لتشابهت كل الكائنات الحية، وواقع الحال يؤكد أن الاختلاف مرده إلى أن الطبيعة الوراثية كثيراً ما تتغير تبعاً لعامل المصادفة **Chance** . وهذه المصادفة، التي تتوازن مع الضرورة **Necessity** ، هي أيضاً جزء لا يتجزأ من القانون البيولوجى الشامل والذي ينص على أن جميع العناصر المكونة للكائن العضوى باقية ومستمرة إلى ما لا نهاية، وما الموت إلا ظاهرة عارضة تقع فحسب للأفراد دون النوع، أو قد تغطى – نتيجة كارثة بيئية مثلاً – النوع (بألف لام العهد) دون الحياة (بألف لام الجنس) ولكن هذا لا يعنى خلود الروح كما حَسب أفلاطون، بل استمرار العمل فحسب.

والخلاصة أن الموت الفيزيقى ينبغى ألا يعمل له حساب في دورة الحياة الأبدية، فما دام جالنيوس في علمه يموت مثلما يموت راعى الضأن في جهله، ومادام الاثنان يهلكان هلاك الدودة والذبابة؛ فإن هذه النهاية المتشابهة ينبغي ألا تعنى شيئاً بجانب الاختلاف العظيم الذي حدث بينهم خلال فترة عيشهم المحدودة. وما هذا الاختلاف العظيم بينهم إلا أسلوب العيش ، الثقافة ، العمل الذي سوف ينقله كل منهم إلى من هو بعده، وهكذا فإن الحياة الحقة بالنسبة للفرد

إنما ستكون اختياراً حراً – كما يطالب بذلك كيركجارد – لأننا إذ نتلقى الحياة من الآخرين (الآباء – الأجداد – الوطن – التاريخ ..الخ) فلسوف يلحق بنا العار ما لم نقدمها نحن بدورنا للآخرين أكثر روعة وأعلى قيمة.

وفي هذه المساحة الأخيرة – مساحة العمل والإنتاج المادى والعقلى – يقع (أو لا يقع) الموت الفلسفي، فالدودة والذبابة ميتتان فلسفياً حتى هما تسعيان على الأرض، فهما بلا ثقافة تعدل من أوضاع الطبيعة، بل هما تمتاحان من الطبيعة دون أن تضيفا إليها شيئا. وشأن الدودة والذبابة شأن الطبقات الاجتماعية، وكذلك الدول والحضارات التي جمدت فتوقف عطاؤها، تلك جميعا زبد لا غرو أن يذهب جفاء، بعكس ما ينفع الناس فيمكث في الأرض.

هنا يجوز أن نتوقف عند ظاهرة انقطاع الحضارة الفرعونية التي استمرت قرابة ثلاثة آلاف عام. ولكن قبل أن نتدارس أسباب انقطاعها.علينا أن نذكر بقيمة الإنجاز الفكرى لعالم الرياضيات شرودنجر (لما يتصل هذا الإنجاز بحديثنا القادم عن المسرح الشعري في ظل الحضارة الفرعونية) ذلك أن عالم الرياضيات هذا، رغم اتفاقه مع فيلسوف اللذة أبيقور

Epicurus في أن الفوضى العشوائية موجودتان في الكون ، تراه يقرر أن مبدأ العلية causality ينكر فحسب حين يتعلق الأمر بالالكترون المفرد، أما الكمات (جمع كمية Quanta) الكبيرة جداً في الطبيعة كما في الأحياء فتتصرف بسلوكك غاية في الانتظام[1] الأمر الذي يشجعنا على استخدام المنهج المادى التاريخي حين يكون حديثنا عن الحضارة الفرعونية ونظامها الطبقى الهيراركى Hierarchy. وأثر ذلك النظام على إجهاض جنين المسرح الشعري.

وأول ما نفيد من نتائج علمية توصل إليها شرودنجر ومن قبله ماكس بلانك وآينشتين،أن الكون الذي نعرفه ليس واحداً بالإطلاق، ومن المحال أن يحكمه قانون واحد. فالتنوع Variety يغالب التوحد Unification ، ولهذا فإن أية حضارة تتجاهل بنيتُها هذه الحقيقة بتغليبها عنصر الوحدة على عنصر التنوع (أو العكس) مآلها الذبول والاضمحلال لا مشاحة.

وهذا بالضبط ما حدث للحضارة الفرعونية، فلقد قامت هذه الحضارة على أساس انتاجى – يُعّرفه علم

(1) راجع Erwin Schorodinger, what is life? The physical Aspects of Living cell, Cambridge, 1969 .

الاجتماع الماركسى بالنمط الآسيوى **Asiatic mode of production** ، وقوامه أن البلدان التي عاشت على نظام رى الحياض (مثل مصر والهند والصين) كان طبيعياً أن تحتاج إلى حكومة مركزية قوية لتكون الفيصل في المنازعات بين المنتجين الزراعيين، فكان ضرورياً أن تقوى هذه الحكومات وأن يوكل إلى رأسها (الفرعون في حالتنا) مهمة سن القوانين وتنفيذها والقضاء بموجبها، أي أن دمج السلطات وليس فصلها كان استجابة منطقية لهذا النمط الإنتاجى. ومن الطبيعى أن يؤدى هذا الدمج إلى إعلاء كلمة الحاكم بصفة مطلقة، ثم إلى إعلاء الحاكم نفسه إلى مرتبة الإلوهية . ومن هنا يمكننا أن نضع أيدينا على الجذر التاريخي لتعبير "الكل في واحد" ذلك التعبير الذي سيظل يتردد منذ مينا وحتى جمال عبد الناصر. ومن هنا أيضاً يمكننا أن نفهم كيف رضى المصريون أن يعملوا – دون سخرة- لعشرين عاماً كاملة في بناء مقبرة للفرعون خوفو. لقد أقنعهم الكهنة أن خوفو هو ممثلهم الوحيد أمام ظاهرة الموت، وفي تخليد جثته تخليد لجثثهم التي ستدفن في الأرض العراء.

النمط الآسيوى للإنتاج إذن يُوّلد ظاهرة تنميط البشر Stereotype فالفلاح هو فلاح وليس إنساناً، إنه خلق ليكون في ذاته وليس لذاته، وحين يأتى البعث فإنه سوف يندمج في شخص ممثله His represntative الفرعون الذي سيحيا إلى الأبد إلهاً بين الآلهة.

ومع ذلك فالموت شئ جليل، فلا غرو أن تشمل شعائره كل شخص، وهكذا يبزغ الدين، وأيضاً يبزغ الفن. بيد أن الشعائر الدينية قد تؤدى إلى الحمل المنتج فتولد الدراما، وقد تؤدى إلى الحمل الكاذب فتتأبد فلسفة الجبر. وفي الحالة الثانية بأن ظهور المسرح يصبح محالاً، لأن المسرح يحتاج إلى شعور أصحابه بقوة الاختيار، وهذه القوة لا غرو إنما تعد نوعاً من تحدى الآلهة (هل نذكر أوديب؟) لكن المصريين القدماء جراء تنميطهم لم يستطيعوا قط أن يمارسوا هذه التجربة. لقد أرضعتهم الكهنة مع لبن الأمهات خشية الآلهة (لكى يتعلموا أن يخشوا الفرعون) وذلك مقابل الظفر بالاستقرار.

***

الشرط الأول إذن الذي يعد أساساً لظهور المسرح هو القدرة على تحدى القدر أو قل هو عصيان الآلهة، نقول

الشرط الأول ولا نقول الوحيد. وآية ذلك اليهود. فتاريخ هذا الشعب هو تاريخ التشريد والكوارث منذ الأسر البابلى (حوالى **600** ق.م) فسقوط المعبد (**70**م) فالاضطهاد الفظيع على أيدى الرومان ثم الطرد الجماعى من أسبانيا (**1492**) ثم الذبح الجماعي على يد القوزاق (عام **1648**) حتى محرقة أوشفتيز بأيدى النازيين في العصر الحديث، وإن تاريخاً كهذا كان ولا بد أن يقود أصحابه للهمس بأن الرب قد مات، ومع ذلك فأصحاب هذا التاريخ لم ينتجوا الدراما اليهودية مطلقاً . لماذا؟! لأنهم قالوا : ما دام الشيطان مازال حياً فلا بد من إحياء الرب ، وهذا الإحياء سيكون في المسيا (= المسيح اليهودى) غير أنه سيحيا بواسطة الشعب (المختار) وهذا الشعب ينبغى ألا يختلط بـــ (أو يندمج مع) الغير، بل عليه أن يعيش في الجيتو (منعزلاً بحاله) حتى ولو أصبح هذا الجيتو دولةً (=اسرائيل)!

هذا الإنكفاء على الذات ربما يفسر غياب المسرح الشعري لدى اليهود (رغم تاريخهم الروحى الأليم) بقدر ما يفسر استقرارُ المصريين (بعد تنميطهم) غيابَ هذا المسرح . وبعيداً عن هاتين الحالتين فإن الإلهة فلسفياً مرتبطة بحياة

الإنسان، وإذا كان للآلهة أن تتكلم، فعليها أيضاً أن تستمع.. إلى ماذا؟ إلى كلمة الإنسان الحر، وهذه الكلمة إنما تجد تعبيرها الأمثل في المسرح الشعري. لأن الموت هو التجربة الإنسانية العظمى التي ترفع الإنسان إلى مرتبة يكون فيها نداً للآلهة (وبالطبع للحكام المتأهلين) ولأن اللذة هي الإبنة الشرعية للخطر، فإن الأخطار الروحية والسياسية الناجمة عن مثل هذا التفكير لخليقة بخلق الفن الحقيقى (والفن خلق دون شك) بيد أن المصريين لم يواجهوا في تاريخهم الطويل مثل هذه التجربة الروحية والفكرية. صحيح أنهم عانوا طويلاً بسبب طغيان الحكام، إلا أن المعاناة الجسدية شئ، والعذاب الروحى شئ آخر. وغياب العذاب الروحى هذا عن قوم من الأقوام لا جرم يحيلهم إلى أنماط، يعيشون (لا يحيون) ويموتون في النهاية موتهم الفيزيقى، إنما الأسوأ أنهم يموتون أثناء العيش موتاً فلسفياً من حيث كونهم منفيين عن الحياة الحقيقية .. حياة الخطر*

***

تختلف حياة الأغريق في نمط إنتاجهم عن النمط المصري القديم والنمط اليهودى، نتيجة لندرة الأنهار في

---

* لفردريك نيتشة قيله مشهورة فى هذا السياق : إذا أردتم أن تعيشوا فعيشوا فى خطر

موطنهم الأول – على جانبي بحر إيجة – ولكثرة السلاسل الجبلية انحصرت الزراعة في مناطق محدودة اعتماداً على مياه الأمطار، واضطر الهلينيون الأوائل إلى خوض حروب عديدة بالضد على جيرانهم لأجل العيش ، وصار الاعتماد على التجارة والصناعات اليدوية (جنين البرجوازية) هو النمط السائد في الإنتاج، فكان طبيعياً أن ينعكس هذا النمط على البنية الفوقية **super structure** بهيئة تقديس الطبيعة أولاً ثم التمرد عليها بتقديس الإنسان المنتصر إدراكاً بأن هذا الإنسان هو من خلق الآلهة على صورته وليس العكس. ومع الوقت غدت المدينة **Police** (وهي تعنى تنظيم وإدارة المجتمع) هي مصدر الحماية للفرد. فكان ضرورياً أن تؤله هذه المدينةُ دون أن يتخلى الفرد عن مشاعره المتمردة الطبيعية الموروثة. وبين التقديس والتمرد ولدت النزعة الدرامية تعبيراً عن الصراع الكامن بين طبيعة الفرد وثقافة الجماعة.

(كتب الشاعر آيسخيلوس **Aeschylus** الثلاثية المعروفة بالأوريستية : أجا منون – حاملات القرابين – ربات الرحمة، عام **458** ق.م، عرض في الأولى لعودة أجا منون منتصراً في حرب طروادة حيث قتلته امرأته كليتمنسترا غدراً

بالاشتراك مع أخيه أوجست. وفي المسرحية الثانية يقوم أوريست الأبن بتحريض من شقيقته إلكترا بالانتقام للأب بقتل العم أوجست و.. أمهما نفسها! وفي المسرحية الثالثة تنعقد محاكمة أمام معبد أبوللو حيث لجأ إليه أوريست فراراً من ربات العذاب المطالبات بقتله جزاء جريمته البشعة ألا وهي قتل الأم. ولكن ربة الحكمة أثينا تنحاز إلى أوريست فينجو من العقاب).

ولأن الأسرة كانت نواة المدنية والصورة المصغرة لوحدتها، فإنها تسعى لابتلاع الفرد، وتطويعه لصالحها، بيد أن للفرد مطامح أخرى، إنه يطالب بحرية اتخاذ القرار لحساب ما يراه عدلاً وحقاً، فمن الذي يعبر عن هذا الصراع الثقافي العنيف غير المسرح الشعري بقدرته على عرض الرأي والرأي الآخر ، استغفر الله، بل المصير والمصير المضاد بكل ما يتضمنه هذا الصراع من عواطف جياشة، ومخاوف عنيفة، ودمار روحي متوقع لأحد الطرفين حال حسم الصراع. ذلك ما كان بالنسبة لآسخيلوس، أما سوفكلس **Sphocles** الشاعر الأكثر جرأة فلقد مد إصبعه يريد أن يفقأ عين قانون المدينة ذاته، القانون المقدس الذي لا يسمح مطلقاً بإقامة شعائر الدفن لمن يستعدى الأغراب بالضد على وطنه. وهو قانون

يبدو عادلاً تماماً للوهلة الأولى . لكن ما القول فيما إذا اصطدم هذا القانون (الثقافة المكتسبة) بقانون طبيعي ينبض به قلب المرء؟!

[في عام 440 ق.م كتب سوفكلس ثلاثيته : الملك أوديب – أوديب في كولونا – أنتيجون. انتصر فيها للثقافة بأن جعل أوديب يعاقب نفسه بفقء عينيه على جريمته البشعة: قتل الأب ومضاجعة الأم كزوجة، ولكنه يعود إلى تبرئته في القسم الثاني حيث ترفعه الآلهة إلى مصافها . فالأبوان الحقيقيان هما من يربيان، وليس مجرد والدين بيولوجيين كالقطط والكلاب، وماكان نبذ لايوس وجوكستا لطفلهما وهو بعد رضيع في المهد – خوفاً من نبوءة قاسية – إلا نوعاً من الضلوع في تنفيذ النبوءة. وآية ذلك أن أوديب الشاب حينما التقى لايوس واشتجر معه، قتله كغريب دون أن يعرف أنه أبوه، وكذلك حينما زوَجّته المدينة بالملكة الأرملة جوكاستا لم يكن يدرى أنه يمارس زنا الأقارب . Incest . وفي هذه المسرحية يبدو التمفصل Articulation واضحاً بين الطبيعة والثقافة فعقاب أوديب جرى نتيجة جهله بنداء

الدم الموروث، وتبرئته أتت بمثابة احتجاج على ثقافة المجتمع المستخفة بشروط التربية الصحيحة.

أما المسرحية الثالثة أنتيجون فتمثل الإدانة الصريحة لثقافة الدولة – المدينة – ، تلك التي وإن حققت النظام واستبعدت الفوضى إلا أنها لم تنجح في تحقيق الحرية والسعادة للأفراد، فلقد كانت الواجبات الملقاة على عاتق الفرد أكبر بكثير من حقوقهم الطبيعية . لقد تصارع إبنا أوديب أتيوكل وبولينيس على السلطة بعد عزل الأب، فصار الاتفاق على أن يتولى كل منهما العرش عاماً ويتركه عاماً. غير أن أتيوكل رفض تسليم شقيقه السلطة فاستعان بولينيس بجيش من الأجانب كي ينال حقه، فكان أن قُتل الأخوان في المعركة . حينئذ تسلم خالهما كريون العرش، مصدراً قراره(القانون) بدفن الوطني أتيوكل وتكريمه، مع إلقاء جثة بولينيس في العراء لتنهش لحمها الغربان والوحوش. عندئذ تقوم الأخت أنتيجون بخرق هذا القانون فدفنت شقيقها استجابة لنداء الدم. فما كان من كريون إلا أن أصدر قراره بإعدامها مضطراً، فالقانون هو القانون. وتنتهي المسرحية بانتحار هيمون ابن كريون حزناً على ابنة عمتــه (وحبيبته الوقت نفسه) ،

بعدها تنتحر أمه حزناً عليه ليغرق كريون ممثل القانون والثقافة في ظلام الحسرة والندم].

***

ذلك هو المسرح الشعري الذي أبدعه الإغريق في ظروف اتسمت بطابع الصراع بين الحرية والنظام، أو قل بين الطبيعة والثقافة، وهو صراع إن دل على شئ فإنما يدل على حيوية بالغة اتسم بها الطرفان، الفرد القادر على ممارسة النقد، والمجتمع ببنيته المفتوحة التي لا تخشى السقوط حين تجابه بمن ينقدها.

فأين هذا من المسرح الفرعوني، إن كان ثمة مسرح فرعوني؟! لقد حسم النظام المصري القديم أمره منذ بداية تأسيس الدولة المركزية مع مطلع الألف الثانية قبل الميلاد: لا يوجد أفراد! الدولة هي الكل ، والفرد تُرس يدور في آلتها، حسبه أن يطعم ويلبس ويتناسل. لم تعتمد الدولة في تحقيق هذه الاستراتيجية على القمع وحده، بل لجأت إلى ما هو أمضى وأعمق أثراً : الدين بما هو ثقافة شمولية من المهد إلى اللحد. ولسنا بحاجة إلى تكرار القول بأن في الشمولية طمساً للروح الفردية ونزعات المبادأة.

لقد وُضع المصريون القدماء، وظهورهم إلى حائط صخرى لا يمكن اختراقه، أمام سهل ضيق (مثل الوادى بين الصحراوين الشرقية والغربية) سهل يعبر عن نمط الإنتاج الوحيد المحقق للاستقرار وللنظام، وحتى حين تعرضت البلاد لعصر كامل من الفوضى من عام 2270 إلى 2100 ق.م (وتسمى بالفترة المتوسطة الأولى تحت حكم الأسرات من السابعة إلى العاشرة) لم يتمكن الشعر من بلوغ مرحلة الدراما، فالمسرح الشعري ليس نتاج الفوضى، بل هو تعبير جَدَلى Dailectic عن الصراع بين الحرية والنظام. ويؤكد هذا المعنى أن الأشكال البدائية للشعر الدرامى لم تظهر إلا في وقت متأخر جداً من عصر الدولة الحديثة التي تدأولتها الأسرات من الثامنة عشر (1550 ق.م)إلى نهاية العصر الفرعوني بدخول قمبيز الفارسى مصر فاتحاً عام 525 ق.م. وفي عصر هذه الدولة الحديثة عثر على "نص منقوش في ضريح سيتى الأول (1309 - 1291 ق.م)في أبيدوس يتضمن بعض ردود في حوار مسرحى شبيه بالنصوص الدرامية..." ويضيف إتيين دريتون إلى هذا النص بعض نصوص أخرى وجدت في كتاب "فتح الفم" ضمن شعائر دفن الموتى مشابهة لما عثر عليه في بردية الرامسين التي نشرها البروفسير كورت

زيته Sethe عام 1928 بعنوان "نصوص درامية في الطقوس الدينية المصرية القديمة".

ومع ذلك فإن من يسلم بإنتماء مثل هذه النصوص إلى "هامش" المسرح الشعري، لا يملك إلا أن يربط ما بينها وبين ما حدث من إصلاح ديني في عهد أخناتون (1367-1350 ق.م) وما تلاه من تفكك "نسبي" في النسيج الثقافي الضاغظ بطبعه، ولسوف يوافق بالتإلى على ما ذهب إليه ثروت عكاشة (في مقدمته الوافية لكتاب دريتون) قائلاً بذكاء "ويلاحظ في هذه الحوارات جميعاً أنها تتنافي وقـواعد التطابق والتـرابط الملازمة لأي حدث درامي حتى وإن كان بدائياً"[1] وألا يكفي أن هذه الحوارات الشعائرية كانت تتم بمعزل عن الجمهور كي نخرجها من السياق الدرامي، الذي يعد في أهم وظائفه حواراً بين الشعب وثقافته؟

وعند هذه النقطة الأخيرة يمكننا أن نلاحظ الشبه القوى بين غياب المسرح الشعري وبين عزلة العلم Science الذي صادرته لنفسها الانتلجنسيا Intellegentsia الفرعونية وكلها كانت من الكهنة

1- المسرح المصرى القديم - ترجمة د. ثروت عكاشة - دار الكاتب العربي 1967 .

وبعض الأمراء والوزراء . فماذا فعل هؤلاء بالعلم والأدب تطبيقاً لاستراتيجيتهم الثقافية؟ لقد احتكروا العلم بما هو تجريد عقلي، والأدب بما هو تجسيد سياسي جمالي ، ليتسنى لمؤسسة الحكم (الفــرعون) الاستئثار بمصدر القوة power (المعرفة) مضافاً إلى القوة المادية الجيش والشرطة والجهاز البيروقراطي) غير مبقين للشعب من دور – عدا أداء الطقوس الدينية الغامضة – إلا العمل كأدوات للإنتاج تجدد نفسها بالتناسل البيولوجي، فكان أبناء الشعب إذا تعلم أحدهم فـ... لكي يؤهل للعمل موظفاً بالأرشيف أو كاتباً بالحسابات أو ملاحظاً للعمال[1].

لقد حاول دريتون – جاهداً– بأن يؤكد وجود مسرح مصرى فرعوني، فراح يحاج بوجود نوعين من النصوص الدرامية، الأول للخاصة يعرض لقيم الثقافة العليا الحاكمة، وهذا ما لا شأن به للجمهور، أما الثاني فهو "المسرحيات" التي سمح بها أن تمثل أمام الناس. ونحن نعترف أننا بذلنا جهداً فوق الطاقة لكي نستنتج أية قيمة درامـــية مـــن تلك النصوص المشار إليها فلم نطمئن إلا إلى نص وحيد بعنوان "عودة

---

[1] راجع كتابنا تفكيك الثقافة العربية – المجلس الأعلى للثقافة 2004

سيت" [2] ويتفق وجود هذا النص مع نظريتنا حول عزلة الانتلجنسيا الفرعونية عن الشعب. فالنص المشار إليه لم يكتب ولم يصرح بعرضه على الجماهير إلى لأسباب سياسية طارئة، قصد الرمز بـ (سيت) – إله الشر- إلى الغازى الفارسى قمبيز محطم المعابد وقاتل العجل المقدس آبيس ومحرق المومياوات ومحطم القبور . كان النص إذن بمثابة تحريض سياسى للشعب أن يثور بالضد على المحتل الأجنبى – وهذا شأن وطنى لا غبار عليه – لولا أن الزمن كان قد دار دورته، وأصبح من المحال أن تستعيد الطبقة الحاكمة عرشها وامتيازاتها الطبقية، بل وأصبح من المحال أن تتجدد الحضارة الفرعونية ذاتها، فلقد بلغ بها الكبر مبلغ الشيخوخة وصار عليها أن تموت. ولأن الثقافة العليا لهذه الحضارة ظلت حكراً على الانتلجنسيا، دون أن تلتحم قط بعالم الجماهير، فلقد كان طبيعياً أن يجرى عليها ما نسميه بالقطيعة الثقافية **Culutral break** . وطوال الألف العام التالية للغزو القمبيزى تقلبت على مصر الغزاة من فرس وإغريق ورومان،

---

[2] ترجم من الهيروغليفية إلى الألمانية ونشر في كتاب Schott بعنوان Urkundun mythologischen Inhalts, leipzing 1929 والنص الأصلى متضمن في البردية رقم 3129 باللوفر ، والبردية رقم 10252 بالمتحف البريطاني.

حتى إذا جاء الفتح الإسلامي 641 ميلادي لم يجد الفاتحون صعوبة في تعريب المصريين، ولم يجد المصريون صعوبة في تقبلهم وقد جاءوهم بدين توحيدي يذكرهم بالتوحيد الاخناتوني الموءود ، كما ذكرهم المسيحية القادمة إليهم من فلسطين بالثالوث المقدس أوزير – إيزيس – حورس.

لكن الدين ، وإن كان مهداً للدراما الشعرية، إلا أنه ليس كافياً لتنشئتها وتربيتها حتى تبلغ مرحلة الرشد والاستقلال ولهذا القول تفصيل، سوف نرتب له مبحثاً خاصاً، ولكن ليس قبل مساءلة العصر الإغريقى، ثم الرومانى، مثلما جرت مساءلة العصر الفرعوني عن أسباب غياب المسرح الشعري عن هذا البلد المركزى في الحضارات القديمة .. مصر.

الفصل الثالث

مع الإغريق والرومان

دعنا نتصور أن فلاديمير إيليتش – أعظم ثورى في التاريخ بغير منازع – قد ضل به القطار الألمانى، وبدلاً من نقله إلى روسيا، ذهب به إلى اليمن السعيد!

فهل كان ممكناً للينين أن يشعل فتيل الثورة البروليتارية في ذلك البلد وليس ثمة بروليتاريا ولا بورجوازية!

يُعبّر لينين – في هذا المثال المفترض- بعلمه وتجربته الثورية عما يسمى الشرط الذاتى **self- condition** ، وهذا الشرط الذاتى لن يكون له أي تأثير في غيبة الظرف الموضوعى **objective circumstance**، ويتضح معنى هذا المصطلح في المثل الذي ضربه مأوتسى تونج وهو يخطب في جمع من الفلاحين "من اللازم لفقس الكتكوت أن يكون لدينا بيضة مخصبة، حيث لا ينفع أي احتضان وأية تدفئة لحجر بيضأوى كى يولد الكتكوت "ذلك أن البيضة مهيأة بالطبيعة أي بتاريخها البيولوجى، بخلاف الحجر البيضأوى، للتفريـــخ

(وهذا هو الظرف الموضوعى) لا تطلب إلا توفر التدفئة والاحتضان (الشرط الذاتى) لكى تأتى بالكتكوت.

فتح الاسكندر الأكبر مصر عام 332 ق.م وفي العام التالى وضع الأساس للإسكندرية لا لتكون مثالاً للمدينة الهيلينية التقليدية بل كمدينة عالمية، وبهذا تتحول الهيلينية إلى ثقافة إنسانية (هيلينستية) كما حلم وتعلم على يدى أستاذه الفيلسوف أرسطو.

وحال موت الاسكندر المفاجئ عام 323 ق.م قسمت الامبراطورية المقدونية بين قواده، فكانت مصر من نصيب بطليموس الذي سوف يشتق من اسمه صفة تطلق على أســرة حاكمة جديدة **Ptolemaic dynasty** بل وعــلى عصر بكامله (323 ق.م – 32 ق.م) والسؤال الذي يهمنا طرحه في هذا السياق هو : هل حدث أن عاشت مصر زهاء ثلاثة قرون منغمسة تماماً في عصر ثقافة عالمية دون أن تتأثر أدبياتها الوطنية ؟! وإذا كانت تأثرت فمباذا؟ ولم تحديداً لم يستطع مثقفوها الذين تأغرقوا ومثقفوا الاغريق الذين تمصروا أن ينتجوا مسرحاً شعــرياً (مثل مسرح شعراء اليونان القديمة) رغم توفر ظرف موضوعى جديد تتمثل في نظام حكم مختلف ؟!

فأما أن مصر قد عاشت منغمسة في عصر ثقافة عالمية طوال العصر الإغريقى (وفي العصر الرومانى فيما بعد) فذلك صحيح إلى حد، وغير صحيح إلى حد. هو صحيح إذا اعتبرنا الإسكندرية ممثلة لمصر كلها، وغير ذلك إذا أخذنا في الحسبان سائر الأقاليم ، وما أكثرها.

وترتيباً على خصوصية دولة الطغيان الشرقى Oriental dispotism فإن العاصمة غالباً ما تطغى شخصيتها حتى تكاد تسمى البلد كلها باسم العاصِمة[1] ، وفي العصر الروماني سوف تعد الإسكندرية واحدة من أكبر مدن العالم القديم، واحدة من أهم مراكز التجارة الدولية، يجلب إليها التجار الحرير والتوابل والأحجار الكريمة من الصين والهند، ويُصدّر منها القمح المصري الوفير إلى مدن حوض البحر المتوسط وما فوقها وبالطبع فلقد كان العصر الإغريقي هو الأساس إلى بُنيت عليه تلك المكانة المميزة، والتي ستظل قائمة حتى بعد الفتح الإسلامي بعدة قرون.

1 - بعد إنشاء القاهرة وتدشينها عاصمةً صار العوام يسمونها مصر.

يناقش مصطفي العبادى2 في أطروحته "المواطنة السكندرية" المؤرخ بولوبيوس **Polopious** (من مثقفي الإغريق في القرن الثاني ق.م) الذي قسم سكان المدينة إلى طوائف ثلاث : الأهالي المصريين، والجنود المرتزقة ثم الاسكندريين الأغارقة، ليثبت أن الأجانب بما فيهم اليهود قد انصهروا في البوتقة الإغريقية ، وباستثناء الجنود المرتزقة فإن سكان المدينة كانوا يتمايزون بالفعل ما بين مصريين وأجانب بفوارق اللغة وأنماط الثياب، وطرز المعمار في المساكن...الخ ، الأمر الذي أدى – في رأينا – إلى تعكير الورد المفروض أن يرتوى منه أبناء الثقافة الواحدة. والحق أن العصر البطلمى لم يؤد قط إلى توليد تلك الثقافة الواحدة التي حلم بها الإسكندر. ولنر إلى قصيدة ثيوكريتس **Theocritus** الشهيرة التي تبين سخرية الأهالي من لغة الأجانب والرد المندهش من قبل السيدة الأجنبية.

"نحن من أصل كورنثى مثل بليروفون
ونحن نتحدث اللهجة الكورنثية
وأظن أنه يحق للدوريين

2- M.A.H el Abbady, alexandrian citizenship, J.E.A 1962

كان من نتائج اضطرار بطليموس الرابع إلى تجنيد المصريين في الجيش (حال صعوبة استيراد الجند المرتزقة) أن نجح المصريون في إيقاع الهزيمة بجيش الملك السلوقى القادم من سوريا عام **217** ق.م. كانت موقعة رفح هذه علامة فارقة في علاقة الشعب المصري بالنظام البطلمى الحاكم. فتسريح مائتي ألف جندي وطني خبروا الحرب وانتصروا، كان حرياً ببعث الروح الوطنية الغاضبة عند الناس. خاصة وأن السياسة الاقتصادية التي انتهجها البطالمة كانت قائمة على نهب فائض قيمة العمال **Surplus Value** وتجريف استحقاقات الزراع العموميين (العاملين في أراضى الملك البطلمى خليفة الفرعون والمالك لمعظم أراضى الدولة) الأمر الذي دفع بالكثيرين من هؤلاء الزراع إلى الفرار من العمل لتبدأ الأزمة الاقتصادية بتراجع الإنتاج الزارعي، أضف إلى ذلك نظام الالتزام في جمع الضرائب، وهو نظام جائر بكل المقاييس، كفيل وحده بتوليد المقت في النفوس. فعُرفت الهّبات والانتفاضات الشعبية المتتالية – ذات الطابع العفوي غير

المنظم – طوال القرن الثاني قبل الميلاد والسبعين عاماً التالية له حتى نهاية حكم البطالمة عام **30** ق.م.

في ذلك الوقت نجح السلوقيون في السيطرة على تجارة القوافل البحرية في شرقي البحر المتوسط ، بعدها ظهرت روما الفتية على ساحة الصراع الدولي فتمكنت من ابتلاع ايطاليا ثم بقايا المدن الإغريقية ثم استدارت إلى الشرق تلتهم ممتلكات مصر البطلمية في فينقيا وعمق سوريا (عدا قبرص) وممتلكاتها في الغرب (عدا برقة) بل وحاول أحد قواد روما (أنطيوخوس) غزو مصر ذاتها مرتين ، لولا أن أوقفته حكومة الجمهورية في روما، فمهد ذلك لتزايد نفوذ الرومان في مصر إلى درجة إشراف روما على توقيع اتفاقية تقسيم دولة البطالمة بين بطلميوس السادس وشقيقة بطلميوس التاسع (الملقب بأبي كرش) عام **146** ق.م بمقتضاها تئول مصر وقبرص إلى السادس، وتئول برقة إلى التاسع.

ربما يذكر هذا التاريخ بالنفوذ الذي حصلته أمريكا في العالم العربي إلى درجة فرض تسويات التقسيم في فلسطين والعراق وغيرها. وكأنما التاريخ يعيد نفسه دون خطوة إلى الأمام نحو مجتمع إنساني متعاون وصالح للعيش في سلام!

والذي يهمنا في هذا العرض التاريخي ، صلة تلك الأحداث بنشوء أو بغياب المسرح الشعري في مصر. إن استعراض الوقائع التاريخية (لعصر البطالمة) سواء في بعدها السياسي أو الاجتماعى لا ريب يقودنا إلى فهم السبب الذي أدى إلى ضعف التأثير الحضارى على البيئة الثقافية المصرية فلقد أقتصر التغيير (الشكلي) على العاصمة الإسكندرية والمدينتين اللتين اقيمتا على النمط الإغريقي: نقراطيس (في محافظة البحيرة الحالية) وبطوليميس (في محافظة جرجا الحالية) وحتى تلك المدن التي أدخلت فيها نظم المحليات، وشارك مواطنوها في لعبة الانتخابات؛ فلقد عجزت عن تحقيق الديمقراطية بما طالها من اضطرابات نجمت عن تزايد أعداد الأجانب من فرس وتراقيين وفروجيين وسوريين ويهود[1]. ناهشين لحم الثروة، طامعين في ركوب صهوة السلطة.

لم يكن عجيباً إذن في ظل هذه الظروف الخانقة، أن نرى الأدب المصري عازفاً عن المشاركة، مكتفياً بالمراقبة، ومنكفئاً على أحزانه الخاصة يلوكها شعراً غنائياً أو نثراً محدود القيمة – لم يصلنا منه شئ على أية حال ربما يسبب

---

[1]- ألا يذكرنا هذا بواقع العراق فى أيامنا الحالية ؟ وهل يمكن بناء الديمقراطية التى هي حكم الشعب فى ظل احتلال عسكرى ونفوذ أجنبى؟

ضعفه وعزلته وعجزه عن التأثير في الأحداث – وأما من جانب الإغريق، فإن وجود شعراء كبار منهم يعيشون في العاصمة "الحداثية" الإسكندرية (مثل كاليماخوس وثيوكريتس وأبولونيوس) لم يكن ليكفي بحال لتأسيس مسرح شعري، فالبيئة التي ضمتهم كانت نافرة (بطبيعتها الموروثة) من الصراع الفكري، ثم صارت (بما عانته من قلق وجودى مكتسب) عاجزةً عن الشعور بفرحة الحياة والإحساس بالعزة المنتجة للأمل. وربما يضاف إلى هذا وذاك تصور منا مفاده أن هؤلاء الشعراء – بحكم انتمائهم السياسي إلى نظام الاحتلال الاستيطاني – قد أحجموا عمداً عن إدخال الشعر الدرامي في قلب بيئة تنشد الاستقرار، وآية ذلك توجيهات كاليماخوس لتلامذته الشعراء أن تكون القصيدة قصيرة مكتفية بالموضوعات العاطفية البسيطة، قائلاً في أكثر من مناسبة "إن القصيدة الطويلة أشبه بنهيق الحمار" ! وتشى معركته النقدية المشهورة مع أبولونيوس بأن كاليماخوس كان مدركاً للخطر السياسي الكامن وراء تشجيع الشعر الملحمى، حيث يغدو في الإمكان تطوير هذا الشعر إلى مسرح شعري، وهو ما لم يكن في صالح الاحتلال الاستيطاني على المدى البعيد .

لا جرم إذن أن مصر باتت طوال هذا العصر مطوية في لفائف الحزن والكآبة، الأمر الذي انعكس على الأدب المصري من ناحية بهيئة ازورار متعمد عن الثقافة الهيلينستية (وجوهرها التمرد على الثوابت والمقدسات) وانعكس من ناحية أخرى في صورة " أصولية" راحت تضغط حتى أجبرت الفاتحين أنفسهم على الاعتراف بالمقدس المصري القديم: عبادة العجل الإله سيرابيس.

نخلص من هذا كله أن ظهور مسرح شعري لدى الأدب المصري في العصر البطلمي كان أمراً مستحيلاً ، فالمسرح الشعري كما رأينا هو بمثابة المرآة التي تعكس الحياة الروحية والقيم الفكرية في المجتمع، فضلاً عن كونه أحد المشاركين **Participator** الأصلاء في تشكيل الواقع السياسي، وهذا الدور بالتحديد غير ممكن أداؤه إلا في ظل مناخ ديمقراطي يسمح بحرية التفكير والتعبير، وقبل هذا وذاك يستند إلى "دستور" مكتوب أو متفق عليه ضمناً أساسه أن الشعب مصدر السلطات، سواء مارس تلك السلطات بنفسه (الديمقراطية المباشرة) أو بواسطة ممثليه، أو حتى بتفويض حاكم مزود بصلاحيات معينة، يقابلها مسئوليات والتزامات

محددة، وفي كل الأحوال هو معرض للمسائلة وقابل للعزل. وبالطبع فإن مثل هذا النظام الديمقراطي لا يمكن أن ينبثق بصورة عشوائية ، بل هو نظام تشترك في تأسيسه عوامل كثيرة، أبرزها واقع الإنتاج الذي يحيا عليه الناس، فلا يتصور قيام نظام ديمقراطي في بيئة زراعية مغلقة تعتمد على حكومة مركزية قوية ، ولا يتصور أيضاً قيام مثل هذا النظام الديمقراطي في ظل احتلال اجنبي مهما تكن ثقافته وشعاراته "الحضارية"، حتى لو بنى هذا الاحتلال مكتبة عظيمة كمكتبة الإسكندرية ، وأنشأ مجمعاً علمياً (الموسيون، وكان يعد بمثابة أول جامعة في العالم القديم). فالمعرفة المنتجة للأفعال **Praxis** لم تكن قط وليدة تجميع المعلومات أو تحصيل الدروس، بل هي ابنة (ووالدة) المشاركة الفعالة من قبل الشعب جميعاً ، حيث يلهم الشعب الناهض قادته الفكريين بآماله وتطلعاته، وهؤلاء بدورهم يعيدون إنتاج هذه الآمال والتطلعات في هيئة مشاريع متخصصة علوماً ، وفلسفة، وفناً، وأدباً حياً مغامراً شجاعاً.

... ...

ثم دخلت مصر عصرها "الروماني" بهزيمة وانتحار آخر البطالمة "كليوباطرة" عام **31** ق.م، تلك المرأة الفاتنة الطموح

التي ستلهم فيما بعد خيال شعراء المسرح، وعلى رأسهم شكسبير، وفي مصر الحديثة سيخصص لها أحمد شوقي نصا مسرحيا بعنوان "مصرع كليوباطرة". وليس في ذلك ما يستغرب منه، فنهاية كليوباترة كانت نهاية لدولة ولعصر، وعلامة على تحولات سياسية واقتصادية هامة ليس في مصر وحدها بل في المنطقة وفي العالم القديم بأسرة. وآية ذلك أن نظام الحكم روما قد استقر-بفضل القمح المصري- لصالح النسق الإمبراطوري الذي بدأه (ودفع حياته ثمنا له) يوليوس قيصر، وبذلك حنط الحلم الجمهوري ثمة في متحف التاريخ.

ويبقى السؤال :

كيف استمر حكم الرومان لمصر أكثر من خمسة قرون، دون أن يلتفت أديب مصري، أو حتى إغريقي متمصر إلى تلك المأساة (أو غيرها من مآسي التاريخ المصري) ليصورها أدبا مسرحيا رغم قيام الرومان ببناء مسرح في مدينة الإسكندرية؟

وللإجابة عن هذا السؤال يلزمنا أن نقف هنيهة عند ما أشرنا إليه منذ قليل من ذكر التحولات السياسية و الاقتصادية الناجمة عن تدشين مصر ولاية رومانية، وانتقالها من

أيدي الإغريق (= أوربا الحديثة) إلى أيدي الرومان (= الأمريكيين في عصرنا هذا) الانتقال الذي يستبدل السياسي بالثقافي، وبالتفلسف القوة العسكرية. ورغم وجود الاستغلال في الحالين فإن ثمة فارقا نوعيا بين استغلال يغطي نفسه بمشاريع تنويرية وآخر يمضي صريحاً وقحاً، أو يتقنع بقناع مستعار مكتوب على جبهته: سيادة القانون (=الديمقراطية الأمريكية في عصرنا) بينما الأشداق تحته تتلمظ شرهة لالتهام القمح (= البترول الآن).

بدأت حاجة روما إلى قمح مصر بعد اجتياح هانيبال لإيطاليا في أوائل القرن الثاني قبل الميلاد، وتخريبه لمساحات شاسعة من الأراضي الزراعية بها، وكذلك فعل في أسبانيا وصقلية والشمال الأفريقي حيث دارت رحى الحرب بين روما وقرطاجنة. ونتيجة للحروب التالية التي خاضتها روما بالضد على مقدونيا ويوجوثا، فضلا عن ثورات العبيد التي بدأها سبارتاكوس عام 198 ق. م واستمرت لأكثر من نصف قرن، فقد انخفضت إنتاجية الأراضي الزراعية إلى أقصى حد، الأمر الذي هدد بانقلابات عسكرية أساسها عجز روما عن تزويد جنودها بالغذاء اللازم، خصوصا مع فرار الفلاحين من أراضيهم وانضمام الكثيرين منهم إلى الثوار.

صار على روما أن تعتمد كلية على استيراد القمح من مصر– وكان نفوذها فيها قد طغى مع تدهور الحكم الإغريقي كما رأينا– ومن ثم بدأ التفكير في الاستيلاء عليها بالقوة لاسيما وأن أراضي الدولة في جنوب إيطاليا (وكانت ملكا للشعب بحكم القانون) كانت في حاجة إلى استصلاح، والاستصلاح يحتاج إلى استثمارات لا يملك أموالها إلا الطبقة الارستقراطية، وحين فعلت استطاعت بنفوذها السياسي المتصاعد أن تنجح في خصصتها **privatizing** مما عجل بوقوع الانقلاب الإمبراطوري وإزاحة حكم الجمهوريين، ومع بداية الإمبراطورية صارت مصر مخزن قمحها الرئيسي. وهكذا صار الرومان ينفقون على ديمقراطيتهم من عوائد القمح المصري.

وللقارئ أن يتصور حال المصريين وهم يئنون تحت نير حكم أجنبي، يترح ثروة بلادهم دون أن يقدم لهم بالمقابل إلا وعوداً فارغة من المعنى تدور حول عمومية القاعدة القانونية، وفي ذات الوقت الذي ألغى فيه أوكتافيوس مجلس الشورى في مدينة الإسكندرية، بل وصرح في خطابة يوم الغزو بأن مصر لم تعد مملكة مستقلة بل أحد مراكز الحكم ضمن الولايات

الرومانية، بل وسن قانونا بموجبة لا يزور مصر "سناتور" أو شخص من طبقة الفرسان إلا بإذن خاص من الإمبراطور (خشية أن يسعى إلى الاستقلال بها) فضلا عن إصداره لمجموعة من القرارات التي تتخذ بمقتضاها تدابير أمنية استثنائية (قوانين طوارئ بلغة عصرنا) وهكذا غدت مصر فريسة للنهب الاقتصادي، والكبت السياسي، تدور في فراغ ثقافي مستورد من إمبراطورية فارغة ثقافيا لا تكاد تعرف إلا لغة القوة وثقافة الهيمنة، وليس أدل على ذلك من إحجام الرومان عن دعم مكتبة الإسكندرية التي كانت شهرتها قد طبقت الآفاق، كذلك لم يحاول الأباطرة تطوير "اللوسيون" كما كان الملوك البطالمة يفعلون. ولئن رغب البطالمة عن تشجيع دراسة الفلسفة خشية الأسئلة التي تنبثق منها لتطوف بالحياة السياسية وتناقش بالتالي شرعية الحكم، فإن الرومان –في الأغلب بجهل منهم لطبيعة العلاقة بين الفلسفة والسياسة– تركوا لعلماء الموسيون أمر الدراسات الفكرية والنقدية دون تدخل. الأمر إلى أسهم في ازدهار مدرسة الإسكندرية الفلسفية : فليون اليهودي، أوريجن المسيحي، أثينايوس النقراطيسي، وبالطبع أفلوطين صاحب مذهب الأفلاطونية

المحدثة، وأخيرا هيباتشيا الجميلة التي اغتالها الرهبان المتعصبون 415 ميلادي.

على أن ازدهار الفلسفة- بالإضافة إلى تقدم العلوم التطبيقية كالطب والجغرافيا والفلك- إنما كان يجري على مساحة الانتلجنسيا بعيدا عن التأثير في الجماهير الشعبية، هولاء الذين أسرعوا بالارتماء في أحضان الدين المسيحي ليكون عزاء لهم عما يقاسون من آلام وحرمان. وما بين قمع المحتل وإخفاق الثورات وأرثوذكسية الكنيسة السكندرية اليعقوبية المتشددة كان طبيعيا أن يهبط مستوى الإبداع الأدبي حتى أننا لا نجد فيما خلفه العصر الروماني في مصر من شعر إلا الشعر الوصفي أو قصائد تأليه الحكام. أو قصائد دينية تتغنى بملكوت المسيح في عالم ليس عالمنا. وطبيعي ألا يثمر نشاط كهذا شعراً مسرحياً. إذ يحتاج هذا لحركة سياسية واجتماعية نشطة، وإلى تفاعل دائم بين الانتلجنسيا و الجماهير، وقبل هذا وذاك يحتاج إلى استقلال وطني لا غش فيه، ومناخ ثقافي تتنفس فيه العقول والقلوب نسيم حرية التفكير والتعبير.

الفصل الرابع

مصر والعرب والدراما

عسى أن يكون مقبولا القول بأن الأدب تعبير فاعلية ذاتية غير علمية، ومحاولة علمنته مسألة تخص النقاد والأدباء. وذلك لأنه الأدب نشاط إبداعي خاضع للتغيير الدائم، مستجيب كغيره لما يطرأ على التركيب الاجتماعي المتغير أيضا في بيئته الثقافية. نقول في بيئته الثقافية لا الطبيعية. فالطبيعة تعمل وفقا لقوانين صارمة، ربما لا يدركها العقل البشري في ذاتها، بل يدركها بمقتضى العلاقة الناشئة بينه و بينها، وبقدر ما يقلص العقل من اهتمامه بنفسه منصرفا إلى دراسة الطبيعة بقدر ما يقترب من فهمها والإحاطة بقوانينها(والرياضيات خير دليل على هذا) وإبستومولوجيا فإن الإقرار بمبادئ مثل السببية و الحتمية والاحتمال، إنما يقصد بت فحسب أن تؤدي دورا في عملية الفهم لمقاربة الطبيعة، لكن حسب كارل بوبر فإن هذه المبادئ قابلة لأن يُتخلى عنها كلما ولجنا مناطق أكثر تعقيدا، قابلة لأن يستبدل بها مبادئ أخرى أكثر ملائمة.

أما البيئة الثقافية فلا تملك هذه السطوة المطلقة التي للطبيعة، فقوانين الثقافة يضعها البشر بأنفسهم في سياق نشاطهم العام لتأمين الحياة، وتوفير الطعام والملبس والمسكن، أي نشاطهم الإنتاجي، وبمقدار ما تتغير أشكال هذا النشاط (مثلا الانتقال من القنص إلى الرعي إلى الزراعة ومنها إلى الصناعة) بمقدار ما تتغير قوانين الحياة الاجتماعية (= الثقافة)

ففيم كانت تتمثل قوانين الحياة الاجتماعية عند عرب ما قبل الإسلام؟ سؤال يطرح توطئة لطرح أسئلة أخرى عما أحدثه الإسلام في العرب، وعما أحدثه العرب والإسلام بالأدب (وفي جانب رئيسي منه الشعر) وعلاقة هذا كله باستمرارية غياب الدراما الشعرية في مصر ذات التاريخ المركزي في العالم القديم.

بلغ عرب ما قبل الإسلام مرحلة من التطور تمثلت في ظهور البورجوازية التجارية، حيث نشأت المدن في إطار حضارة اليمن القديم (مملكة سبأ) وحضارات ما بين النهرين والشام. وقبل ظهور الإسلام كانت قد وجدت إمارتان عظيمتان في الأطراف : الحيرة في العراق، ودولة بني غسان في

الشام. دارت بينهما مبادلات الحبوب والمنتجات "الصناعية" القائمة على الحرف اليدوية، وأفادت مدن القلب(مكة – يثرب – الطائف) من تجارة الترانسيت بما تحمله من تنوع في البضائع والأفكار. وبجانب القيم الموروثة من بقايا المجتمع المشاعي القديم (كالكرم وقرى الضيف، والشجاعة، والنفور من السلطة) راحت البورجوازية التجارية تؤسس لمبادئ التسامح العقائدي، والاعتراف بالآخر المختلف إلى حد كبير، بوصف هذا الآخر المختلف شريكاً أساسياً في عملية الإنتاج المادي القائم عليها النظام التجاري.

ربما يفسر هذا حرص قريش على إنشاء دار الندوة بمكة (= المؤتمر السنوي لمثقفي العرب) يمارس فيها نشاطهم الفكري الوثنيون جنبا إلى جنب عبدة النار، وعبدة الكواكب، والأحناف، إضافة إلى النصارى العرب، وقد برز منهم أمية بن الصلت، وعدي بن زيد، وقس بن ساعدة أسقف نجران، وحنظلة الطائي، وفيما بعد خديجة بنت خويلد وورقة بن نوفل. ومن اليهود ذو نواس، وكعب الأحبار، وحين أسلم الأخيران حملا إلى الثقافة الإسلامية الجديدة أثقالا من التراث اليهودي، بينما عمل النصارى الذين أسلموا (خاصة أتباع آريوس. القائل بالطبيعة الواحدة ليسوع) على

الترويج لفكرة بشرية المسيح عيسى دون ألوهيته، لأسباب تتصل بما جرى من انقسام في مؤتمر نيقية عام 325 ميلادي بين كنيسة روما وكنيسة الإسكندرية حيث كرست روما للمذهب الملكاني القائل بالطبيعتين ليكون لها السيطرة على الدين والدنيا، بينما عارضت ذلك كنيسة الإسكندرية- لأسباب سياسية ووطنية- مؤكدة على الواحدية "الإلهية" ليسوع، ولذلك فقد أسرع الأنبا أثناسيوس باغتيال تلميذه آريوس القائل بالطبيعة الواحدة (ولكن البشرية) حذراً من الانقسام الداخلي في مصر. ولكن الأفكار لا تقتل بقتل أصحابها، فسرعان ما انتقلت فكرة آريوس على يد تلامذته إلى الجزيرة العربية عبر اليمن لتكون فيما بعد لبنة أساسية في تمايز الإسلام عن مسيحية روما والإسكندرية على السواء.

فإذا كانت الأوضاع الفكرية والأخلاقية والأدبية، القائمة على أساس المجتمع التجاري البورجوازي (العربي قبل الإسلام) قد جلبت التعدد الثقافي- وهو قيمة إيجابية لا ريب فيها- فإن هذا التعدد الثقافي ما كان حرياً بأن يؤتي ثماره كاملة غير منقوصاً إلا في ظل نظام وحدودي (= الدولة) يضمن للبورجوازية التجارية وأتباعها من العمال والفلاحين

والأرقاء الأمن والاستقرار، ويساعد على تطوير وسائل الإنتاج، ويعين على نقل بقايا المجتمع الرعوي المتخلف إلى العصر الأحدث. وهذا بالضبط ما فعله الإسلام حين نجح في فرض نظامه التوحيدي على الجزيرة العربية وما حولها، ولكن وفق شروطه هو، أو بالأصح وفق الشروط التي فهمها قادته بعد النبي، الأمر الذي أدى إلى استتباب الوحدة، إنما على حساب التعدد الثقافي. فلقد رفض الإسلام "السياسي" السماح لأي من أصحاب العقائد المختلفة بالتعبير عن أنفسهم، عدا اليهود والنصارى شريطة ألا يمارسوا الدعوة لأديانهم بين المسلمين، وعلى أن يسددوا "الجزية" للدولة كنوع من الغرامة المالية والسياسية.

يذكر المقريزي في "الخطط" أنه في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز جعلت جزية الميت من أقباط مصر على ورثته. ربما كان مرد هذا القرار الغريب انخفاض إسهام جزية مصر في الإيرادات العامة لبيت المال نتيجة اعتناق عدد هائل من الأقباط دين الإسلام، اقتناعاً أو هرباً من سداد الجزية، وقد كان مقدارها وقت الفتح اثني عشر مليونا من الدنانير انخفضت مع الوقت إلى خمسة ملايين فقط.

وليس من شك أن نظام الجزية، وإن حفظ حق العقيدة للأقباط، إلا أنه اقترن بوضع "الذميين" موضع التبعية هوينا من شأنهم، وتفرقة بينهم وبين المسلمين. الأمر الذي دفع إلى اشتعال الثورات وأولها ثورة الإسكندرية عام 645 (على عهد عمر بن الخطاب) بقيادة البطريرك مانويل، ثم ثورة عام 656 بالضد على الحكم الإسلامي حيث انتهت بقتل الخليفة عثمان نفسه. وفي عام 831 تحالف المصريون مع العرب البدو في ثورة عارمة تأذيا من الجزية والخراج، انتهت بقدوم الخليفة العباسي المأمون بنفسه لإخمادها حيث قتل الآلاف من هؤلاء وأولئك (الكندي: الولاة والقضاة- المقريزي : الخطط)

فإذا أضفنا إلى نظام الجزية، ما كان يفرض على أصحاب الأقطار المفتوحة ومن بينها من خراج يصل في بعض الأحيان إلى نصف المحصول الزراعي، لأغلقنا آذاننا دون القائلين بأن الفتوحات العسكرية لم يكن غرضها إلا نشر الدعوة. والحق أن أهداف الدولة الإسلامية (الراشدية- الأموية- العباسية) قد تبرر كل هذا العنف وهذا القهر، على غير مراد الدين. وبهذا قد يصبح مقبولا- في ظل تطور العلوم الإنسانية في عصرنا- توجيه النقد إلى الدولة الإسلامية دون

مساس بالدين، غير أن مثل هذا النقد ما كان ممكنا في تلك العصور، ما دام الخلفاء قد جعلوا حكمهم يتماهى والدين، معتبرين كل من يعترض على سياستهم معارضا للإسلام، زنديقا خارجا عن الملة.

في هذا السياق التاريخي"المادي" يمكن للدارس أن يرى كيف بدد العرب الفاتحون فرصة الإفادة من التعدد الثقافي الذي كان قائما في إمبراطوريتهم، وعلى خلاف غرض الشارع (وجادلهم بالتي هي أحسن) أغلقوا -بالأقفال والمفاتيح- كل باب للحوار بين الأديان، وحتى تلك التي اعترف بها القران.

كان التوحيد هو المشترك الثقافي بين الأديان السماوية الثلاثة، وقد ظهرت جميعا في قلب المنطقة الجغرافية المسماة اليوم "الشرق الأوسط"، فاليهودية آمنت بإله واحد "يهوا" الذي حل محل الإله القديم أدوناي، وبالطبع كان أخناتون رافدا من روافد هذا التيار التوحيدي الجديد في اليهودية. أما المسيحية فلقد آمنت أيضا برب واحد للكون، له أقانيم (وجوه للذات) ثلاثة، هي الأب والابن والروح القدس. وإذا كان بعض المسلمين قد نفروا من هذا التثليث فإن المعتزلة فهموه على وجه الدقة حينما ألزموا الأشاعرة الحجة بقولهم :

إن تعدد الصفات الإلهية (الأسماء الحسنى التسع وتسعين) هي كالتثليث لا تعني تعدد الإله بل وحدانيته. غير أن السنة (مذهب الدولة الرسمي) التي كانت أقرب إلى الأرثوذكسية بما هي عليه من استقامة في الرأي، ومحدودية رؤية، واحتداد مزاج،كان وراء رفض المنطق، مما أدى إلى تحجيم الجهود الرامية لنشر المنهج العلمي التجريبي بين طلاب العلم، فاقتصر على النخبة المعزولة عن التيار الثقافي العام. ومن ناحية أخرى فإن نفس ضيق الصدر بكل ما هو إبداع في الفكر (البدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار) كان وراء قطع الحوار الداخلي بين الجماعة وأهل التصوف، فتم إعدام أبي منصور الحلاج عام 922 ميلادي (= 309 هجرية) في عهد الخليفة المقتدر صاحب الديكرتو العقائدي الأشعري الحنبلي، لسعي الحلاج إلى التوحيد الأشمل : توحيد الخالق بالمخلوق. لقد خنقت حبال العقيدة الجامدة كل إمكانية للحوار الحر بين الإسلام وسائر الأديان، بين الإسلام السني والإسلام الشيعي. وبين الاتجاهات الظاهرية الرافضة للتأويل، وبين الاتجاهات الأكثر انفتاحاً على الفضاءات الفكرية مثل الصوفية. ولقد كان هذا الحوار خليقاً إن حدث بحل إشكاليات كبرى كإشكالية الجبر والاختيار، بل وربما كان قمينا بأن يلتقي وما تشير إليه

الفيزياء الحديثة من وجود "غيب" خلف الحضور الحالي للمادة والعقل، وبالطبع فإن مثل هذه الدروب إن كانت طرقت فربما التقى الفكر العربي الإسلامي بآفاق الدراما الشعرية حيث قضايا الوجود والعدم، الحرية والقانون، النسق والجمال تقبع ثمة تنتظر الشاعر المفكر الشجاع. المرحب بإنتاجه من قبل قومه.

فهل يمكن القول إن الإسلام قد غيَّر من طبيعة العروبة حين وحد العرب في منظومة سياسية شمولية؟

لقد رأينا نصوص الشعر العربي في الجاهلية تعبر بقوة عن لواعج النفس البريئة، تقابل الطبيعة لقاء الند للند، وتمتاح من النبع الثري الأنثربولوجي الأعم: اللغة. وفيما لو استعرنا تنظيرة كلود ليفي ستروس القائلة إن ثمة أبنية لا شعورية تشترك فيها كل الثقافات لتكشف عن وحدة البشر (تلك الأبنية هي اللغة) لكان بوسعنا أن نؤكد أن العروبة لم تكن – مثلما ظن ابن خلدون– استثناء من الثقافات المتحضرة، حتى وإن غلبت عليها البداوة. وآية ذلك أن البداوة ذاتها أصل من أصول التكوين الحضاري لجميع الأمم. ومثلها مثل الزائدة الدودية في جسم الإنساني، قد تضمر بانتفاء الحاجة إليها، وقد

تستأصل عندما تلتهب، وقد لا تستأصل فتظل ملتهبة تزعج صاحبها بالمغص والألم. وإذ تتمثل البداوة في سرعة الانفعال والهياج العاطفي وفي التعصب للذات الجمعية (= القبلية) فإن الشعر العربي ظل معبرا عن هذه السمات الباطنة حتى بعد قيام الدولة الواحدة، واستتباب مفهوم الأمة (إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون – سورة الأنبياء، مكية) بل وظل هذا الشعر العربي يعكس ذلك الأثر الموروث حتى في قمة ازدهار الحضارة الإسلامية في العصر العباسي.

أنظر إلى المتنبي معبراً عن غضبه "البدوي" جزاء إهماله ورفض أولياء الأمر تقليده المنصب الوزاري الذي اشتهاه، حيث يقول :

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي
وكل ما قد خلق الله وما لم يخلقِ
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

ثم انظر إليه مادحا الأمير أبا محمد الحسن بن طفج لتتذكر مفاخرات عمرو بن كلثوم في الجاهلية

حمته على الأعداء من كلّ جانب سيوف بني طفج بن جف القماقمِ

هم المحسنون الكر في حومة الوغى ولأحسن منه كرهم في المكارمِ
وهم يحسنون العفو عن كل مذنب ويحتملون الغرم من كل غارمِ

ليست الأمة إذن ما كان يكترث لها المتبني، بل قبيلة الممدوح الذي يطمح إليه الشاعر لتحقيق مطالبه. وسنرى مثل هذا لدى معاصره الشاعر أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جدهمو وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ
ونحن أناس لا توسط بيننا لنا الصدر دون العالمين أو القبرُ
أعز بني الدنيا وأعلى بني العلا وأكرم من فوق التراب ولا فخرُ

فمن قصد الشاعر بكلمة "قومي" تلك؟ العرب؟ لا. أهل الإسلام؟ إطلاقاً. بل هم بنو حمدان من بطون قبيلة بكر من وائل التي تنتهي إلى قبيلة الأم: ربيعة. وأما الأعداء (وهم ينتمون أيضا إلى ربيعة!) فإنهم أحلاف قبائل تغلب وكلاب ونمير، الذين استهلك سيف الدولة وابنه سعد الدولة معظم الطاقة في قتالهم – بجانب جهاد سيف الدولة ضد الروم– وانتهى الأمر ببني حمدان إلى التحالف مع الروم بالضد على الجيش المصري "الفاطمي" الشيعي أيضا، حيث وجه أبو الفضائل حفيد سيف الدولة خمسين ألفا من جنوده لهذا الغرض!

والمغزى أن الولاء للقبيلة إنما كان الأساس النفسي اللاشعوري الكامن في الخلفية الثقافية، وما كانت أخوة الدين والمذهب والوحدة القومية إلا قشوراً تتبدى أحيانا على السطح، وتختفي بأسرع مما تبدت*.

فهل يرجع هذا إلى خلل في تركيبة العرب الثقافية من حيث الاعتزاز ببداوة يتباطأ فيها النشاط الإنتاجي، اعتمادا على مغانم الغزو والفتح؟

لنقرأ ما كتِبه "الصولي" في "أدب الكاتب" يصف مناظرة جرت بين عربي وفارسي في مجلس يحيى بن خالد البرمكي وزير الخليفة هارون الرشيد

قال الفارسي : نحن ما احتجنا إليكم قط في عمل ولا تسمية، ولقد ملكتمونا فما استغنيتم عنا في أعمالكم ولا لغتكم، حتى طبيخكم وأشربتكم وأدويتكم وما فيها، كلها على ما سمينا، ما غيرتموه.... فسكت عنه العربي.

* *

* هل يذكر هذا بالوحدة الاندماجية بين مصر وسوريا عام 1958 والتي انتهت بطرد المصريين من الإقليم الشمالي بعد أعوام ثلاثة لا غير؟!

من المتفق عليه في دوائر العلوم الاجتماعية أن فكرة القومية تلازم ميلاد الطبقات البورجوازية، حيث تتشابك مصالح سكان المدن، و يصبح من الممكن غض الطرف عن الاختلافات العقائدية والمذهبية. ولم تكن البورجوازيات العربية بمنأى عن ذلك، فلقد ترسخت علاقات ثقافية بين المسلمين والنصارى واليهود في إطار الحضارة الإسلامية، إلى درجة أن تولى الوزارات -أحياناً- بعض من أهل الذمة! وفي مصر تحديدا ساهم تحويل اللسان القبطي إلى اللغة العربية في أوائل القرن الثاني للهجرة على توسيع قاعدة البورجوازية بالمعنى المقارب للقومية الثقافية (وليس السياسية) فازدهرت العلاقات الودية بل الأخوية بين المصريين مسلمين ونصارى، وكادت أن تؤتي ثمارها لولا محدودية الدور السياسي لهذه الطبقة لعدة أسباب، أهمها:

- اعتـــناق الأغلبية الإسلام (في عهد عبد الملك بن مـــروان أسلم **24000** مصري دفعة واحدة) وقد أدى ذلك إلى تقلـــيص مـــورد الجـــزية، وكانت تسمى ضريبة النفوس، وبذلك اقتصرت الضرائب على بند الخراج، وحتى هذا البند راح يتقلص جراء ثورات الفلاحين المتتالية وهجرانهم الأرض فرارا من العسف والجـــور. ولكن البورجوازيين لم يمتلكوا الشجاعة اللازمة للتحالف

مـــع الفلاحين خوفا من اتهامهم بالزندقة والكفر. وفي نفس الوقت فـــإن الدولة الإقطاعية لم تجرؤ على سن قوانين تلزم الفلاحين بعدم ترك الأرض (فعلت ذلك الفيودالية الأوروبية) لمخالفة هذا التدبير لأحكام الشريعة الإسلامية. فكان أن ضعف الاقتصاد العام بشقيه: الإقطاعي المستتب، والبورجوازي الناشئ.

- ضـــعف المعارضـــة السياسية لنظم الحكم، فهذه المعارضـــة كانـــت تستند إلى نفس الأيدلوجية الدينية التي تتبناها الدولـــة، ومن ثم فقد افتقرت المعارضة إلى برنامج راديكالي واضح يمكنه أن يجتذب عناصر متتالية من بين الجماهير.

- خـــروج الـــبحار الشرقية والبحر المتوسط من ســـيطرة الـــبورجوازيات الـــتجارية العربية، وذلك نتيجة صعود الـــنورمان بدءً من القرن الثالث الهجري، وقد انتزع هؤلاء مالطة وصـــقلية مـــن أمـــلاك الدولة الفاطمية (486 هجري =1091 ميلادي) الأمر الذي أدى إلى انهيار محور أفريقيا مصر الهند، خاصة بعـــد سيطرة أساطيل القراصنة الصين والهنود حول البحار الجنوبية والبحـــر الأحمر خلال القرن الخامس الهجري، فإذا أضفنا إلى ذلك اشـــتعال الحـــروب الـــصليبية (494هجري = 1099 ميلادي) لأدركـــنا كيف أدى انكفاء التجارة وتجارة الترانسيت- للداخل

المحدود إلى تقليص ثروات التجار، وبالتالي إلى إضعاف قوتهم السياسية.

- ضعف تطور قوى الإنتاج لعوامل خارجية وداخلية ثقافية، ففي عام 36 هجري (=657ميلادي) حيث وقع عبد الله بن أبي سرح والي مصر في عهد عثمان، معاهدته الشهيرة مع حاكم دنقلة، فانفتح بذلك باب أفريقيا أمام البورجوازية التجارية المصرية ثم العربية، حيث الذهب والرقيق، إلا أن هذا الخط الصاعد ما لبث حتى بدأ في الهبوط مع ضغط الحصار البحري النورماني، ثم الصليبي، فضلا عن عجز الإقطاع الإسلامي عن استخدام العبيد بكثافة كقوى إنتاج بغير أجر (فعل ذلك الإقطاع الغربي في أمريكا) وذلك لسببين:

– أولهما دخول التجار الأوروبيين كمنافسين شرسين في صيد البشر في أفريقيا.

– والثاني أن العقيدة الإسلامية كانت تحض على تحرير الرقاب كفارة عن الذنوب، وكانت تمنح الحرية لأبناء الجواري إذا ولدوا من زواج لآباء مسلمين ومن ثم كان طبيعيا أن لا يتزايد أعداد العبيد في العالم الإسلامي ليبلغ نفس الشأن الذي بلغه في أوروبا ثم في أمريكا فيما بعد، الأمر الذي حذف من أجندة البورجوازية مهمة تحرير العبيد، وهي مهمة كانت خليقة بتثوير

العقل البورجوازي مصلحة وفكرا، وهكذا تضافرت عوامل البيئة والـــتكوين الاجتماعـــي، والجمـــود السياسي، علاوة على سطوة الأيدلوجـــية لكـــي تفرز طبقة عاجزة عن التطور، مؤهلة فحسب للإرتكـــاس عند كل منعطف تاريخي. ولسوف ينعكس هذا العجز بطبـــيعة الحـــال على مسيرة الأدب والفن في مصر طوال العصر الإســـلامي بحيث تلمح إنجازات لا بأس بها في الفنون الاستاتيكية كفن المعمار مثلا. بينما راح الشعر الغنائي يتأخر تدريجيا حتى وصل إلى الحـــضيض في العصرين المملوكي والعثماني، فما بالك بإمكانية ظهـــور شعر درامي يكون المقدمة اللازمة لولادة مسرح شعري في مصر الإسلامية؟

*

قـــبل أن ننهي هذا الفصل لا بد أن نخصص بضعة أسطر لمحاولـــة فهـــم أيدلوجـــية الفتح ومسئوليتها عن تكريس الأنظمة الـــشمولية سياسيا، والصوت الواحد في الأدب الإبداعي.فإذا كان الأســـاس المادي لفتح البلدان هو حاجة الفاتحين إلى الثروة والقوه، فإن الغطاء الفكري الذي يتسربل به الفاتحون، لا جرم أن يكون من نوع تستريح له النفس قبل أن يُقدم للغير كتبرير. وفي حالة العرب فلقد وجدوا في الدعوة الإسلامية ما يرضي ضمائرهم، فهم يحملون

الهدايـــة وديـــن الحق للناس كافه، وأن من يتصدى لهم لخليق بأن يكون على باطل، ولا محيص من إنقاذه من هذا الباطل بفرض الحق علـــيه فرضـــاً. وهنا فلا مجال للحديث عن الديمقراطية أو التعدد الثقافي، بل لا مجال أصلا للحديث عن "الشعب" فالشعوب ليس لها أن تـــشرع لأنفسها.. التشريع الوحيد الأجدر بالحياة هو التشريع الإلهـــي. وعليه تصبح دولة الفاتحين دولة ثيوقراطية دون مراء. لا مجـــال فيها لتداول السلطة، فالخليفة يحكم باسم الرب، ومعارضوه معارضـــون للشريعة فوجب قتالهم أو إلزامهم الصمت السياسي في أحسن تقدير لمبدأ السماحة.

وحتى بين المسلمين أنفسهم فلا مجال للمعارضة السلمية، فالصراع بين السنة والشيعة، بين الهاشميين والأمويين، بين العباسيين والعلـــويين، وبين هؤلاء جميعاً وبين الخوارج والقرامطة وغيرهم إنما كـــان صـــراع وجود لا صراع سياسة. والطريقة الوحيدة لإزاحة "حـــزب" (إذا جاز تسمية الدولة حزباً) عن السلطة هي الانقلاب عليه وقتل أعضائه وتشريد ونفي أنصاره. ولم يكن هذا بدعاً في ظل مفهـــوم أيديولوجـــي يعطي أصحابه صفة "الفاتح" في الخارج أو الـــداخل. ولهذا فلقد رأينا المؤرخين يدللون على صواب خلفائهم وسلاطينهم بمقدار ما يغزون من بلاد، وما يحققون من أمن باجتثاث

شـــأفة معارضـــيهم. وهـــم في كـــل الأحوال – الغالبين أعني – يستمدون سلطانهم المعنوي من الدين الحنيف، كما يزعمون!

انظـــر مـــثلا إلى جرير وكيف يمدح السفاح الحجاج بن يوسف الثقفي الذي ضرب مكة بالمنجنيق حتى هدم الكعبة المشرفة، والذي أباح النساء المسلمات لجنده أياما ثلاثا!

وأطفـــأت نيران العراق وقد علا ... لهـــن دخـــان ســـاطع وحـــريقُ
يـــسر لـــك البغضاء كل منافق ... كمـــا كـــل ذي دين عليكِ شفيقُ

حتى إذا سقطت دولة أمية، رأينا الشعراء يبدلون مواقفهم مائـــة وثمـــانين درجـــة، فها هو الشاعر أبو نخيلة يبادر أبا منصور السفاح بقوله :

حـــتى إذا ما الأوصياء عسكروا ... وقـــام مـــن تـــبر الـــنبي الجوهرُ
أقـــبل بالـــناس الهـــوى المشهرُ ... وصـــاح في اللـــيل نهـــار أنـــورُ

ويتابع الشاعر ابن المولى قائلا في مدح المهدي:

وإن أمـــير المؤمـــنين ورهطـــه ... لأهـــل المعـــالي من لويّ بن غالبِ
أولـــئك أوتاد البلاد ووارثو النــ ... ـــبيّ بأمـــر الحـــق غير التكاذبِ

أما أبو العلاء -أصدق الشعراء قاطبة- فلقد كتب قصيدة (ضمها ديوانه اللزوميات) يبدي فيها السخط على السياسة العربية القائمة على الاستبداد، ويعرج منها إلى إعلان اليأس من الدنيا قاطبة، فالحظ والمصادفة فيها (= أيديولوجية الفتح) هما مفاتيح الظالمين تتيح لهم اقتحام دنيا الملذات وإشباع الشهوات.

ألفنا بلاد الشام إلف ولادة ... تلاقى بها سود الخطوب وحُمرَها
فطورا نداري من شُبيعةَ ليثها ... وحينا نصادي من ربيعةَ نمْرَها
أليس تميمٌ غيَّر الدهرُ سعدها ... أليس زبيدٌ أهلك الدهرُ عمرها
وددت بأني في عمايةَ فاردٌ ... تعاشرني الأروى فأكره قمرها
أفر من الطغوى إلى كل قفرة ... أوانس طغياها وآلف قمرها
فإني أرى الآفاق دانت لظالم ... يغر بغاياها ويشرب خمرها
وإن كانت الدنيا من الأنس لم تكن ... سوى مومس أفنت بما ساء عمرها
تدين لمحدود وإن بات غيرهُ ... يهز لها بيضَ الحروب وسُمرها
وما العيش إلا لجةٌ باطليةٌ ... ومن بلغ الخمسين جاوز عمرها

فإذا كان هذا هو حال أعقل شعراء العروبة وأعظمهم فكراً، وأقدرهم تخييلا (رسالة الغفران مثال على ذلك) وهو المقيم بالشام حيث يتألق الشعر، فهل كان ممكنا لمصر، تلك التي قيل إن

الشعر يذبل فيها ويموت، أن تحض شعراءها محدودي القيمة الفكرية والفنية لينتجوا الشعر الدرامي بكل ما يعنيه من إقبال على الحياة. تـــأملات حـــرة في الوجود، واشتباكات لاهبة مع الآلهة والأقدار، ومشاركات سياسية مثمرة مع أنظمة الحكم؟!

... ...

... ...

لقـــد كان على مصر أن تنتظر قرونا طويلة قبل أن تهب على ديارها رياح التغيير الشمالية الغربية. وياها من رياح!

الفصل الخامس

الحمل الكاذب والحمل المجهض

لا عجب إذا ما تأرجح علم اجتماع الفن بين النظريات التي تفسر الظواهر الاجتماعية، ومن بينها ظاهرة نشأة الفنون في التاريخ. ذلك أن الفن لا يخلق من عدم، ولا يعطي ثماره في فضاء مفرغ من متلقين لتلك الثمار. فمن نافلة القوة اعتبار الفن ظاهرة اجتماعية، وليس ظاهرة فردية كالجوع أو التوق لممارسةِ الجنس. فالفن، حتى وان اعتمد على عبقريات الأفراد المنتجين له، لا شك متفاعل مع بيئته، وعصره بظروفه وسماته المميزة له عن غيره من العصور. ثم هو –أي الفن– لا غرو متفاعل مع سائر الثقافات المتلاحمة بثقافته المحلية، سواء بالغزو والغزو المضاد، أو عن طريق التبادل التجاري بقدر ما تتحسن وسائل المواصلات.

فإذا كنا قد اعتمدنا حتى الآن، على مقولة "النمط الآسيوي للإنتاج" **Asiatic Mode of Production** بحسبانها أداة تحليل معرفية، من أجل تفسير ظاهرة غياب المسرح الشعري (منذ عصر الفراعنة وحتى العصر الحديث) فإن هذه الأداة المعرفية لقمينة بالتراجع قليلاً، حالما تبدأ حالة جديدة من حالات

التغير الاجتماعي، فذلك جدير بأن يجنب الباحث مغبة الوقوع في أسر تاريخية Historiographic جل همها تتبع حدث واحد، حــضوراً أو غياباً، أو مؤسسة بعينها (المسرح الشعري في حالتنا) لاستــصدار بــيان يوضح كيفية تطور ثقافة الأمة، التي هي جماع تطورها اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً.

فمــا مــن شــك في أن مــا أنجــزته مدرسة الحوليات Annales علــى يــدي مارك بلوخ، ولوسيان فيبفر، قد أثبتت بأدلة قوية، أن العالم الذي نعيشه إنما يشكل وحدة تاريخية متصلة، وذلــك في مواجهة فكرة تقسيم العالم إلى غرب (هو مركز العالم) وإلى شرق يمثل المحيط Periphery، تحكمه قوانين مغايرة. وعلى هــذه الحافــة المنهجــية تتصادم نظريات ماكس فيبر، وماركس، وفــرناندو بــرودويل، مع نظرية سمير أمين، وأندريه جوندر فرنك كلــية، ومع نظرية بيتر جران جزئياً. فهؤلاء الثلاثة الأخيرون مع اخــتلافات منهجــية فرعية، وأيديولوجية بينهم، يرفضون فكرة المركزية الأوروبية، وقرينتها "النمط الآسيوي للإنتاج"، بل إن بيتر جران ينحو إلى اتهام الحملة الفرنسية بأنها كانت السبب المباشر في نكــسة الــتطور الرأسمالي الذي كان قد بدأ في عصر المماليك. بل وذهــب "فــرانك" إلى ان الشرق إنما كان المهاد الحقيقي لنهضة

أوروبا، بما حققه من وفرة في الإنتاج عبر العصور، كما ذهب أيضاً إلى القول بأن التاريخ يتحرك في دورات منتظمة، فإذا كانت أوروبا قد فازت بقصب السبق والتقدم -منذ بدأت النهضة من العام 1500 وحتى الآن- فإن العصر القادم سيكون حتماً، عصر الشرق: الصين واليابان والهند وغيرها من الدول ذات العراقة.*

... ...

... ...

وما من شك في أن هذه النظريات التي تجابه نظرية المركزية الأوروبية، إنما تسعى لتوحيد الجنس البشري دون إعلاء جنس على جنس، في معارضة راديكالية لمبدأ الغطرسة؛ إلا أنها تضيق -من ناحية أخرى- حتى لتكاد أن تحصر الوعي بالتاريخ في حتمية اقتصادية، اقرب ما تكون إلى المادية الميكانيكية التي سبق وانتقدها ماركس وإنجلز بشدة. والحق أن المادية التاريخية لخليقة بأن تتفوق على تلك النظريات جميعاً، بما تعنيه من تحليل للطرق التي تتشكل بها المجتمعات، والسياقات التاريخية التي تتحدد في أطرها الأشكال الاجتماعية الكبرى، مثل الدولة، ونوعية السوق، والأديان، وأنماط الإنتاج.. الخ شريطة أن تفيد هذه المادية التاريخية من الانتقادات

*وفي هذا السياق، يتنبأ حسن حنفي بعودة الإسلام إلى الريادة الحضارية، ضمن هذه الدورة التاريخية الكبرى -راجع كتابه- مقدمة في علم الاستغراب.

الموجهة إليها، وأهمها جمود مفهوم المادة **Material concept** عند مرحلة إنجلز ولينين.

ثمة نهضة إذن بدأت في مصر مع قدوم القرن التاسع عشر، وسواء أرجعت بذور تلك النهضة إلى تحلل الإقطاع العسكري المملوكي (مما أدى إلى ظهور "بعض" ملاك للأرض الزراعية) أو فسرت تلك النهضة بأسباب ومعطيات أخرى أهمها تزايد احتكاك البلاد بالثقافة الغربية عبر وقائع حملة نابليون وما تلاها؛ فإن ما لا شك فيه أن ثمة تغيراً جذرياً قد حدث في البنية الثقافية تناغماً منطقياً لتغيرات البناء التحتي.

فأما ما يتعلق بالبناء التحتي، فلقد ظهرت على الوجه المصري علامات تشبه علامات البلوغ عند الفتى المراهق، شعيرات على الذقن، بثور، خشونة في الصوت.. الخ، على مستوى الاقتصاد ظهر ما يمكن تسميته بصعوبة برأسمالية الدولة (حيث الفصل القانوني ما بين الدولة والحاكم لم يكن موجوداً) ذلك ان الوالي محمد علي الكبير، حينما أدخل -عن وعي- زراعة القطن لتكون منطلقاً إلى تشييد صناعة الغزل والنسيج، إنما كان مدركاً لما يحدثه من نقل لاقتصاد الإنتاج بغرض الاستهلاك أو المبادلة، إلى اقتصاد الإنتاج بغرض إعادة الإنتاج، أساس التصنيع. فكان أن أدار محمد

علـــي الـــبلاد باعتبارها مشروعاً إنتاجياً رأسمالياً يحتاج إلى استيراد التكنولوجيا، واستقدام الخبرات الفنية العالمية (تم استدعاء المهندسين والعلمـــيين والكـــوادر الفنية، تلامذة المفكر الاشتراكي الطوباوي ســـان سيمون، لإدارة المشروعات الحديثة) وكان ضرورياً بالمقابل إيفـــاد البعـــثات إلى أوروبا بغرض التعلم (أبرزها بعثة رفاعة رافع الطهطاوي) أضف إلى ذلك المطبعة الأميرية التي بدأت عملها بمنطقة بـــولاق عـــام 1821، الأمر الذي أسهم بقوة في تشجيع الترجمة والتألـــيف، وكان ان ازدهرت الكتابة (حاضنة الحضارة ومرضعة الخبرات للأجيال) ازدهاراً لم تعرفه مطلقاً عصور النسخ والتدوين. فكـــان طبيعياً أن يؤدي هذا كله إلى التعجيل بظهور نخب تتشوف إلى استبدال الوعي القومي/الطبقي بالمعرفة السكونية التقليدية.

ولقـــد يختلف المؤرخون حول ما إذا كان محمد علي ممثلاً للدولـــة العـــصرية الحديثة، أو كان مجرد علامة على انتهاء عصر الإقطـــاع العـــسكري المملوكي، ذلك الذي امتد لأكثر من ثلاثة قـــرون، كان الناس فيها عبيداً لعبيد، لا بالنص القانوني، ولكن من حيث علاقتهم (السلبية) بوسائل إنتاجهم وعلى رأسها الأرض.

وبالطبع فإننا نستخدم تعبير العبودية هنا بالمعيار الموضوعي الذي يعتبر جوهر العبودية قائماً على إحساس الشخص بالاغتراب

عـــن ذاتـــه، حيث الاغتراب Alienation هو قرين استلاب مجمل الطاقات العضلية والعصبية المنتجة للعمل، لحساب الغير.

وبهذا المعيار نفسه يمكن استثناء جماعات من طبقات وفئات اجتماعـــية مختلفة من وصف العبيد، ترتيباً على نفاذهم من "أقطار" المعـــدمين إلى "سماوات" التملك، فلقد سمح الوضع المالي المتأزم في أواخـــر عصر المماليك، ببيع بعض الأراضي الزراعية (بغير تسجيل رسمي) فكان أن احتاز "أولاد الناس" (وهم أبناء جواري السلطان، وأصـــهار المماليـــك) حوالي 13% من الحوزة السلطانية وحوزة ديوان الجيوش، بينما تملّك مشايخ العرب حوالي 8%، وذهب ما يقرب من 6% إلى كبار الموظفين، و5 % للفقهاء وقضاة الشرع، و 1% لرؤســـاء النقابات والتجار، والأطباء، ولا يدخل في هذا أراضي الأوقاف الخارجة طبعاً عن ملكية الدولة.

بـــيد أن محمد علي باشا ما لبث حتى أعاد احتكار الدولة لملكـــية الأرض الـــزراعية عن طريق إجراءات تعسفية، مثل إلغاء مـــسموح الفقهاء والمشايخ، ومصادرة أنصبة الملتزمين المتأخرين في ســـداد الضرائب، ثم انتزاع أراضي المماليك بعد المذبحة الشهيرة، وأخـــيراً عـــن طـــريق مصادرة أراضي الأوقاف (أحباس الرزق، والوقـــف الأهلـــي) وهكـــذا تعثـــرت عملـــية الـــرسملة

Capitalization في عهـد محمـد علـي في سياق سياسته المتناقضة بين تحديث للدولة، وارتكاس **Setback** إزاء الأفراد.

غير أن هذه التفاعلات سرعان ما أسلمت قيادها إلى رائد الإصلاح الحقيقي: الحفيد المستنير للباشا المستبد، ألا وهو الخديوي إسماعـيل، الـذي عـصف بإجراءات جده التعسفية إزاء المسألة الزراعية، فضلاً عن تجاوزه إجراءات عمه الوالي سعيد الإصلاحية، المسماة باللائحة السعيدية عام **1858** (وهي اللائحة التي أعادت مـبدأ تملـك الأرض) منتقلاً إلى إقرار حق الجميع في شراء وبيع الأرض حـال تسجيلها في الشهر العقاري، وذلك بموجب أحكام قانـون المقابلـة الـصادر عام **1871**، ومضمونه تحويل الأرض الـزراعية إلى "سـلعة" **Commodity** يتم تبادلها في السوق لواضـعي الـيد، وأصحاب الحيازات الفعلية إذا قاموا بسداد ستة أمثال ضريبتها، دفعة واحدة أو تنجيماً (=بالتقسيط) فكانت هذه السياسة –تعد تعبيراً عن احتدام الأزمة الاقتصادية، ومحاولة جادة لـتجاوزها في آن –بمـثابة الـنقلة الحقيقية إلى مشارف الرأسمالية الحديثة.

ولا ريـب أن مجرد الوقوف على مشارف الرأسمالية، إنما كـان فاتحـة لتغيرات هيكلية وبنيوية طالت المجتمع المصري بأسره آنـذاك، فالـرأسمالية –بجانـب عوراتها المعروفة– قمينة بإحلال

العلاقــات الثقافية المدنية محل العلاقات الثيوقراطية، مما يشعر المرء بقدرته على الفعل، وليس بمفعوليته المطلقة أمام الآلهة. كذلك فإن الــرأسمالية إنمــا تقوم على تأكيد الذاتية الفردية، وتقليص هيمنة العــشيرة والقبــيلة، وتحد من ذوبان المرء في كيان العائلة (العائلة وليس الأسرة)، وتقود المصالح الرأسمالية إلى مساواة النساء بالرجال (صاحب العمل يطلب التوسع في استخدام العمل المأجور، ومن ثم لا يفــرق بــين عامــل وعاملة) وأما العامل فيطالب –لمصلحته– بمــساواة زوجته له في الأجر، لمصلحته كذلك. وفي عالم الرأسمالية النــشطة فلا مجال للحديث عن أغلبية دينية وأقلية، أضف إلى كل هذا إعلائها لقيمة الإنتاج المادي والفكري فتشجع الجدة والنشاط والاختراع والابتكار، وتنبذ ثقافة الركود التي تتسم بها مجتمعات ما قبل الرأسمالية (حالة النمط الآسيوي) وفي هذا السياق فإن استبداد الدولــة لا غرو يشحب، فالذين يملكون يحتاجون إلى السلطة حماية لملكياتهم. وهذا بالضبط ما دفع طبقة كبار الملاك إلى تشجيع عرابي وضباطه على التمرد بالضد على سلطة الخديوي توفيق المطلقة عام 1881، أي بعــد عشرة أعوام فقط من احتيازهم لملكية الأرض بــصفة رسمــية وقانونية غير قابلة للمصادرة (مثلما حدث في عهد محمد علي).

وكمـــا أشـــرنا آنفاً، فإن مصر –وإن وقفت على أعتاب الـــرأسمالية بما جرى فيها من إصلاح غير منكور– إلا أنها لم تتمكن مـــن إرســـاء علاقـــات إنتاج تناسب هذا التطور (حتى وإن كان محدوداً) بسبب تجذر ثقافة الطغيان الشرقي، ولأن هذا الإصلاح لم يمـــتد ليطال الطبقات الشعبية من فلاحين فقراء، وعمال وأصحاب حـــرف، فهؤلاء جميعاً ظلوا في عداد المُعدمين، ولعل وضعهم هذا منـــسوباً إلى ملكية وسائل الإنتاج، أن يفسر كيفية وقوفهم موقف المشجع –لا المنخرط– إزاء الحركة العرابية، ولعله كذلك أن يفسر الإخفـــاق الذي منيت به الحركة. نقول الحركة ولا نقول الثورة، لأن الـــثورة تعـــبير عـــن انخـــراط جموع الشعب، في عمل يتسم بالراديكالية بهدف إعادة توزيع الثورة، والمشاركة في السلطة.

ومع ذلك كله، فلقد أدى الوقوف على أبواب التغيير في مصر آنذاك، إلى تغييرات مماثلة في بنية الثقافة السياسية والفنية على السواء.

فأمـــا عن الثقافة السياسية، فلقد عرفت مصر أول مجلس نيابي، ذلك الذي تشكل عام 1866 باسم مجلس شورى النواب، ويتـــضح من اسمه أنه كان شيئاً شبيهاً بالبرلمانات الأوروبية، شبيهاً فحسب، لأنه لم يكن يتمتع بصلاحيات إصدار القوانين، وإنما كان لـــه الحـــق في مناقـــشتها وإبداء الرأي فيها ليس إلا. كما أن حق

الانـــتخاب فـــيه كان مقتصراً على العُمد والمشايخ والأعيان دون سائر الجماهير. فكان طبيعياً أن تتأسس بجانبه جمعيات سرية (مصر الفـــتاة 1876) مـــن أبناء الجناح العسكري، وأبناء كبار الملاك الجـــدد، بغرض توسيع دائرة المشاركة، وكان أن قام بعدها الحزب الـــوطني -علانية- حال عزل الخديوي إسماعيل في 1879 بقيادة أحمـــد عـــرابي وعلى الروبي وعلي فهمي ومحمود سامي البارودي، الأمـــر الـــذي أدى إلى الصدام المباشر مع قمة السلطة: الخديوي توفيق، ذلك الذي استعان بالقوى الأجنبية، فكان احتلال الانجليز لمصر بعد هزيمتهم لعرابي وجيشه بعد عام واحد من استيلاء عرابي على السلطة عام 1881.

في خضم هذه الأحداث، بات قيام الأحزاب أمراً مطلوباً، وصار للقوى الشعبية هدف تشارك فيه هو جلاء المحتل، وصار على الأحزاب (مثل الحزب الوطني بزعامة مصطفى كامل، وحزب الأمة بـــزعامة محمود باشا سليمان، ثم حزب الوفد فيما بعد) كان على هـــذه الأحزاب أن تسعى لكسب تأييد الجماهير لمطالبها وأهدافها. وكان على هذه الأحزاب أيضاً أن تصدر صحفاً تكون لسان حالها، فظهـــرت "الجـــريدة" برئاســـة الدكتور محمد حسين هيكل تؤيد التحالف مع بريطانيا، وصولاً إلى الاستقلال بالتراضي معها وليس

بالـــضد عليها، وأما جريدة "اللواء" -لسان حال الحزب الوطني- فكانـــت على العكس تبشر بجلاء المحتل وعودة البلاد إلى أحضان الخلافة العثمانية. وخلافاً للاثنين ظهرت صحف حزب الوفد (التي أشـــعلت ثـــورة 1919) تنادي بالاستقلال التام عن إنجلترا وعن الخلافـــة في وقت واحد، وهو ما آمن به التحالف الوطني بين كبار المـــلاك، وأصحاب المصانع الجدد، والعمال والفلاحين، فضلاً عن الطـــبقة الوســـطى من الصفوة المثقفة والموظفين والمهنيين كالمحامين والأطـــباء والمدرســـين والمهندسين. وأما جريدة "المؤيد" فتملكها مـــصري صميم هو الشيخ علي يوسف -استطاع بقلمه الهادئ أن يحـــصل على أعلى الأوسمة والنياشين، بعكس نظيره الثائر الشعبي عـــبد الله، الذي عاش مشرداً مطارداً إبان وبعد الحركة العرابية- بسبب مجلاته النارية الطابع مثل "التبكيت والتنكيت" و "الطائف" وغيرهما.

... ...

... ...

في هـــذه المرحلة التاريخية المفصلية، كان طبيعياً أن تظهر "ممارسات" مسرحية، تعبِّر فنياً عن المتغيرات الاجتماعية، السياسي منها والاجتماعي، حيث تشكلت الارستقراطية الجديدة (الخديوي وأمـــراؤه، وضـــيوفه الأجانب، العابرون والمقيمون، وكبار الملاك

الـــذين حازوا ألقاب الباشوية والباكوية، والوزراء وكبار الساسة) وحـــيث أصبح فن المسرح - بمعناه الأوروبي- ضمن احتياجاتها، تقلـــيداً للغرب المتحضر، وترفيهاً مطلوباً لذاته؛ فلقد أمر الخديوي إسماعـــيل عـــام 1869 ببناء دار للأوبرا، على الطريقة الحديثة، لتكون موضعاً لعرض الروايات باللغتين الايطالية والفرنسية، وتبع ذلـــك إنـــشاء تياترو الأزبكية عام 1866 بغرض إقامة الحفلات الغنائية والموسيقية والألعاب البهلوانية والسيرك و.. بعض الروايات العـــربية التي راح يقوم ببطولتها الشيخ سلامة حجازي، والمطربة ملكة، وبالموازاة بدأت عملية التعريب والتمصير على يدي عثمان بك جلال، الذي ترجم مسرحيتي موليير الشهيرتين "تارتوف" عام 1873 إلى "الشيخ متلوف"، و"طبيب رغم أنفه" - بالاشتراك مع نجـــيب حداد- إلى"الطبيب الجاهل"، منافساً بذلك يعقوب صنوع (المؤلف الخصوصي للسراي) على الريادة في هذا المضمار.

ومن جهة أخرى، فلقد كان مجرد بناء مسرح على الأرض المـــصرية، حافـــزاً قوياً للطبقة الوسطى أن تقدم فنونها. فكان أن نـــشأت الفرق المسرحية التي تقدم عروضها باللغة العربية. وتعتبر فـــرقة سليم خليل النقاش الشامية الأصل أول هذه الفرق، وتبعتها فـــرقة سليمان القرداحي (سوري أيضاً) التي استقرت بالإسكندرية

مـــنذ عام 1882 واستخدمت لعروضها مكاناً ملائماً، تحول فيما بعـــد إلى مـــسرح زيزينيا. وأما الشامي الثالث أحمد خليل القباني، فكـــان لفـــرقته دويّ في الأوساط العليا والوسطى جراء اكتشافه للمطرب عبده الحامولي، والمطربة ألمظ. ومع ذلك كان على المسرح المصري (لنقل شبيه المسرح) أن ينتظر إلى عام 1893 ليلتقي بأول مؤلـــف مصري يكتب مسرحياته باللغة الفصحى نظماً ونثراً، ذلك هـــو المحامـــي إسماعيل عاصم، الذي قدمت له فرقة اسكندر فرح روايـــته الأولى "هـــناء المحبين" بعدها توالى ظهور المؤلفين المحليين: إبـــراهيم رمـــزي، محمد تيمور، عباس علام، فرح أنطون، أنطون يـــزبك وإبراهيم المصري، غير أن أغلب هؤلاء لم يكونوا أكثر من مقلـــدين، وناقلي نصوص وحبكات، تساير حافراً بحافر النصوص التي قرأوها في لغاتها الأجنبية، أما القلة منهم فكانت تكتب أعمالاً أقرب للوعظ والإرشاد منها إلى الفن الدرامي، الذي يبلغ رسالاته بالطـــريق غـــير المباشر. وكان على المصريين أن ينتظروا حتى عام 1928 قـــبل أن يكـــتب واحـــداً منهم نصاً درامياً شبه مكتمل الـــشروط الفكـــرية والفنية، ذلك هو توفيق الحكيم*، وأما النص المـــسرحي فكـــان "أهل الكهف" الذي طُبع بعد خمسة أعوام من

---

*راجع دراستنا عن "توفيق الحكيم" ومأساة تقليد الغرب بكتابنا تفكيك الثقافة العربية – إصدار المجلس الأعلى للثقافة 2003

كتابــته، وبعــدد من النسخ لا يتجاوز المائتين، ودلالة هذا الرقم الهــزيل واضحة. فالمجتمع المصري لم يعد، خلال هذه الفترة مكتفياً بأشكال الحمل الكاذب للدراما الحقة، ولكنه أيضاً لم يكن مستعداً لاحتضان البذرة التي ألقاها الحكيم في الرحم المسرحي (النثري) أو تلــك التي ألقاها أحمد شوقي في رحم المسرح الشعري، حين نشر بــدءاً مــن عام 1927 وحتى وفاته عام 1932 أعماله المسرحية الــشعرية: مــصرع كليوباطرة، قمبيز، مجنون ليلى وعنترة، متأثراً بتراجيديات كورني وراسين.

**

في عــصر المماليك كانت تمثيليات الطبيب الشاعر شمس الدين بن دانيال (1238–1311) جنيناً حياً يبشر بميلاد مسرح شعري، فتم إجهاض هذا الجنين لصالح السلطة الشمولية المستبدة، وبدلاً من أن يتطور ذلك الشكل، مثلما تطورت عند الإغريق أغاني التروبادور والميثولوجيا الشعبية لتصير مسرحاً شعرياً على يد العظام سوفكل وآخيل ويوربيد، فإن النظام السياسي المصري المعتمد على الطبيعة الجغرافية النهرية، كان كفيلاً بتحجيم هذا الشكل البدائي للمسرح، قذفاً به إلى الحواري والأزقة (القرقوز) ربما ليكون متنفس بخار للفقراء والمهمشين، ومن ثم يبقى هو أيضاً فقيراً مهمشاً.

إن فــن المــسرح لا يمكن له أن يولد وأن يتطور إلا إذا احتــضنته سلطة ما، رسمية أو شعبية، فطالما كان الفن -ولا يزال- عنــصراً من عناصر علاقات القوة. بالنسبة للإغريق كان المسرح تعــبيراً عن ديموقراطية النظام (حتى وإن استبعد العبيد والنساء من مباشــرة الحقــوق السياسية) وفي العصور الوسطى، نشأ المسرح الأوربي في أحــضان السلطة الكنسية، ثم ترعرع في قصور الملوك والأمــراء، وأخــيراً استقل بذاته مع انتصار طبقة البرجوازية على الارستقراطيات المتحالفة على المؤسسات الدينية التقليدية.

أما في مصر -طليعة العالم العربي- فلقد كان ظهور الطبقة الــبرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، حــرياً بــأن يحمــل معه الفن الدرامي، المعبر عن حالة التنازع بين طــبقات اجتماعية كانت راسخة، وأخرى قامت ناشئة. لكن هذه الطــبقات الجديــدة ظلت -كما أسلفنا القول- مترددة، ما بين الــرغبة بالمــشاركة في السلطة، وبين إيثار السلامة، تجنباً للصدام المــسلح مع جيش الاحتلال بعد إخفاق حركة عرابي. وهكذا ظل المسرح الشعري، والمسرح بعامة، بمثابة الحمل الكاذب، يعطي ذات الأعراض بغير وظيفة، وبغير وليد حي.

لا تــُـستثنى فترة الثورة (1919) التي قادها البرجوازية المــصرية، من هذا التحليل، وآية ذلك أن قادة هذه الطبقة (وهم

المنحدرون من أصلاب الاقطاعيين غالباً) ما كانوا يحلمون بالهبة الشعبية العارمة، التي ذهبت على ما هو أبعد مما كانوا يطالبون به لأنفسهم، فلقد كانت تلك المطالب منحصرة في تحقيق نوع من الاستقلال (تصريح 28 فبراير 1922 الذي اعترف للبلاد بسيادة منقوصة) وتوسيع دائرة سوق الإنتاج والتوزيع ليسمح لهم بالمشاركة في جني ثمار العمل المأجور، من أجل التراكم الرأسمالي المنشود.

ومما يدل على صواب هذا التحليل، العنف الذي واجه به سعد زغلول –زعيم الثورة– تنظيم الطبقة العاملة عام 1924، والاستقالة التي بها تراجع في نفس العام عن مواجهة الإنذار البريطاني بسحب القوات المصرية من السودان (لاحظ أن السودان كان جزء لا يتجزأ من الدولة المصرية) عقاباً لحكومة مصر على اغتيال البعض للسردار (لي ستاك) قائد الجيش المصري آنئذ، رداً على فشل محادثات زغلول – ماكدونالد بخصوص تأكيد الاستقلال.

فهل كان ممكناً لسلطة كهذه –محاصرة بين ثقافة الإقطاع الماضوية، وبين وجود الاحتلال على أرضها– أن تباشر مهامها التاريخية المفترضة، تنميةً للموارد الاقتصادية، وإقراراً بالحقوق

الـــسياسية الكاملـــة لـــشعبها، واحتضاناً واعياً للفن الدرامي ذي الغايات الإنسانية العليا؟!

... ...

... ...

ثمة سؤال آخر ينبثق عن هذا السؤال الأول:

تـــرى ما الذي كان في مقدور المثقف المصري –وهو ابن شرعي لهذه الطبقة– أن يقدمه للناس فناً وأدباً؟

لقـــد ابـــتدأ التألـــيف للمسرح الشعري –أرقى الأنواع الأدبـــية– علـــى يدي شاعر كبير هو شوقي، لا مع المد الثوري (1919–1922) العـــارم، بـــل بعد انحسار موجته،وتراجع زخمه اعتـــباراً من عام 1924. فلم وكيف كان هذا التأليف للمسرح الشعري مع مطلع عام 1927؟

ولد أحمد شوقي عام 1870 في أسرة ميسورة، تولى معظم رجالهـــا وظائف في الحكومة، وعملت بعض نسوتها كوصيفات في بلاط أسرة محمد علي، فتمثلت فيه العلاقة العضوية بين البرجوازية المصرية، وأرستقراطية الأكراد والأتراك، الأمر الذي سينعس فيما بعد على موقفه السياسي المتردد بين التتريك والتعريب، بين الدعوة للجامعـــة الإســـلامية، والدعـــوة إلى الاستقلال. كان أبوه موظفاً

بالخاصة الخديوية، وأما هو نفسه فعين كذلك موظفاً بقلم الترجمة في القـــصر حـــال عودته من البعثة، التي أرسله فيها الخديوي توفيق لـــيدرس القانون بفرنسا. وهناك قضى فترة ثرية من **1891** حتى **1893**، تعرف فيها على الأدب الفرنسي، وتأثر بكلاسيكية كورني وجاك راسين جنباً إلى جنب رومانسية فيكتور هوجو، وألفريد دي موســـيه، ولامارتين. وقد دعاه هذا التأثر إلى تأليف أول مسرحية شعرية (علي بك الكبير) فور عودته إلى مصر، بجانب قصائد مدح الخديوي. لكنه سرعان ما استبعد التأليف المسرحي بمجرد أن تلقى إشارة من الخديوي تشي بعدم الترحيب إلا بقصائد المديح. ويعلق شوقي على هذا في مقدمته للشوقيات (نشرت **1900**) قائلاً :

فـــصادفت هـــذه النصيحة من أمير ذكي حليم، هوى في فؤادي مطوي على طاعته، نازل على حكم الشعر والأدب.

ثم عـــانى شوقي تجربة النفي، لا مع قادة ثورة **1919**، بل قـــبلها بأعـــوام، حـــيث نفـــي إلى أسبانيا (كان يدعوها الأندلس بـــتذكارات الفـــتح العـــربي) فظل هناك من عام **1915** إلى عام **1919** تراوده مخايلات الفتوحات القديمة، بعدها سيكتب شوقي، سعيداً بانتصار تركيا على اليونان، قصيدة مطلعها:

الله أكـــبر، كـــم في الفتح من عجبِ   يـــا خالـــد الترك جَدِّدْ خالدَ العربِ

وخالد الترك هذا كان القائد التركي مصطفى باشا كمال الذي مهد انتصاره العسكري لمعاهدة لوزان 1923، وهي معاهدة لم تكـــن نتاج "فتح" خالص، بل محصلة لتفاعلات قوى، وترتيبات سياسية، وتوازنات لعبت فيها روسيا الشيوعية دوراً مناصراً لتركيا الحديثة، بالضد على انجلترا ومطالبها الاستعمارية في آسيا الصغرى.

وبالطـــبع لم يكـــن هذا ببعيد عن فهم شوقي، لكنه بحكم المـــوروث الثقافي لأيديولجية الفتح، راح يذكر بفتوحات خالد بن الوليد، وكأن التاريخ يمكن له أن يعود للوراء!

خطوة إذن باتجاه الحداثة، وخطوتان نحو الماضوية. ويتضح ذلك أكثر في غضبة شوقي الشعرية القومية ضد الاعتداء الفرنسي على سوريا، حيث كتب عام 1926 قصيدته الرائعة "نكبة دمشق" بيـــنما يـــردد دومـــاً للـــذين يعتبون عليه مهادنته القصر الملكي الاستبدادية:

أأخـــون إسماعـــيل في أبـــنائه   ولقـــد وُلـــدت بـــباب إسماعـــيلا

وهـــو بيت في قصيدة قالها شوقي عام 1914 مستنكراً عزل السلطان عباس حلمي الثاني، وظل يردده حتى بعد أن توج أميراً للشعراء عام 1927.

في هذا العام، أحس شوقي– وبعد أن صار أميراً لا تابعاً– أن قـــد آن الأوان لكـــي يضرب عرض الحائط بنصيحة (تحذير) الخديـــوي القديمـــة، ألا يؤلف للمسرح، وأن يقصر جهوده على تألـــيف المدائح حسب. أضف إلى ذلك أن البرجوازية –التي كان ينتمي إليها طبقياً– قد نجحت في انتزاع دستور من الملك، وتمكنت مـــن تأليف الوزارات، وكادت أن تحقق مطالب الوطنية في التنمية والاستقلال، لولا تخاذل قادتها، وإيثارهم مبدأ الاعتدال على مبدأ الثورة.

لم تـــستطع الـــبورجوازية المصرية إذن –لأسباب هيكلية وتاريخـــية– أن تـــستبعد الإقطـــاع عن السلطة، وأن تتخلص من أيديولوجيته الماضوية التراتبية، ولكنها في نفس الوقت لم تتخل عن حلمها المعقول: أن تدرك حداثة الغرب، بانجازاته المادية والثقافية. ومن هنا جاء الاضطراب الكبير المتمثل في أصولية دينية، وتقليدية فكرة وفنية، تجاورها محاولات "تقليد" **Imitation** محض شكلية لحـــياة الغرب (أزياء–معمار–أوبرا–سلوك ..الخ) وليس من بأس علـــى الحضارات إن أخذت بأسباب التثاقف **Acculuration** بمعنى الأخذ والعطاء، التأثير والتأثر، وهذا ما فعلته الحضارة العربية الإســـلامية إبان عصور الازدهار. أما في عصرنا الحالي، فلقد بات

واضحاً أن المجتمعات العربية –وبعد أن خلت أيديها مما يمكن إعطاؤه– لم يعد أمامها إلا الأخذ، ولم يعد بمقدورها سوى التأثر دون التأثير. وهو وضع من شأنه أن يحدث الحمل الصحيح Right pregnancy لكن دون ضمان لهذا الحمل ألا يتبعه إجهاض Abortion*. وهذا بالضبط سبب إخفاق شوقي الشعري [illegible] عجز هذا المسرح عن التواصل مع الأجيال، علاوة على ظاهرة تناقص [illegible] مشاهدي عروضه في فترة التأليف ذاتها.

**

يكشف هيدجر، في كتابه "الوجود والزمان" Being and Time عن الخطأ الذي وقعت فيه الفلسفة، حين فصلت الموجود عن الوجود. بينما الوجود لا يعني شيئاً بغير الكائن المنوط به، معرفته وتسميته. ويقف هيدجر عند مسألة التسمية (اللغة) وقفة متأملة. فاللغة نظام سابق على الفرد، وليس النوع، ولكنه النظام الذي لا يكشف عن نفسه إلا للمتكلمين به. غير أنه يعود ليؤكد أن هذه اللغة التي هي أهم عناصر الوجود الإنساني، لا يمكن أن تمثل الواقع في طرفيه (الوجود/المعرفة) لأنها حتماً تفقد جوهرها

---

*وربما يفسر هذا الرأي الانتكاسة الكبيرة لتجربات التحديث القائمة على تقليد الغرب، لدى شباب ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين.

في الأحاديـــث اليومية التافهة، والموضوعات المعادة المكررة. لابد إذن من الشعر، لكي تمثل اللغة الوجود، فالشعر وحده هو الكفيل بدمج الذات والموضوع في نسيج أنطولوجي واحد.

ويمكنـــنا في ســـياق بحثـــنا عن الأبعاد السوسيولوجية في المـــسرح الشعري، أن نجادل –بالموازاة مع هيدجر– في أن المسرح باعتباره تمثيلاً **Representation** للحياة الاجتماعية، لا جرم تعـــيد لغته الفنية دمج الخاص بالعام، فبغير هذا الدمج يظل الكلام على خشبة المسرح مجرد أحاديث تافهة، ومناقشات عقيمة.

فمـــا هـــي لغـــة المسرح الفنية هذه؟ إنها اللغة الدرامية، وتحديـــداً هي الحبكة **Mythos** التي بها يصبح للمسرحية نظام، كأنـــه كـــائن مـــتوحد. هـــذه الحـــبكة هـــي التي تشيد البناء **Structure** الـــذي يشتعل فيه الصراع بين شخصيات منتقاة بعناية فائقة، لتغذي المجرى العام للصراع. ولكي تحسمه في النهاية. الحبكة إذن هي التي تختار الشخصيات الملائمة للحدث، وهي التي تـــصنع العقـــدة **Plot** وهـــي الـــتي تـــصعد بالحدث إلى ذروته **Climax** ثم أنهـــا تهبط به إلى الحل الأخير **Denouement**. تفعـــل هـــذا كله باستخدام الحوار الدرامي المناسب للشخصيات،

والقـــادر علـــى إشعال الصراع، والكاشف عن المغزى الكامن في تضاعيف النص.

إذن، فـــبغير الحـــبكة الـــسليمة فـــلا تمثـــيل Representation، ولا دمج ولا وجود للمسرحية أصلاً. أما إذا الـــتحمت اللغـــة الدرامـــية (الحبكة) بلغة الشعر، فهنا يمكن التحدث عن مسرح شعري حقيقي، وظيفته دمج المتلقي بالمؤلف، ودمـــج الاثـــنين بالمجتمع، ودمج المجتمع بالكل الإنساني، والجميع بالوجـــود في ذاته Being in itself بحيث لا يبقى المرء كائناً منفصلاً عن نبعه الأصلي. وسواء أطلقنا على هذا النبع اسم الإله، أو اللوغوس، أو الفكرة الكلية، أو الإرادة، أو الصيرورة .. الخ، فـــإن المرء، يعلم في قلبه، أنه إذا لم تتصل ممارساته الحياتية بأي من هـــذه المعاني، لا ريب تغدو حياته مجرد استهلاك للطاقة بغير تجدد، أي أن حـــياته، علـــى المستوى المعنوي، تتسرب إلى الفناء المؤكد، فـــناءاً شبيهاً بفناء الحيوانات والحشرات، حيث لا يمثل "فرد" منها نوعه —لغيبة وعيه بذاته— وبالتالي لغيبة وعيه بنوعه، وانعدام فرصته في حل لغز الوجود.

**

فهـــل يتصور أحد أن تكون "ثقافة" شوقي التي حَصَّـــلها صـــبياً (بباب إسماعيلا) قد أسعفته، لكي يفكر في المسرح الشعري بمثل هذا النحو؟!

فالحبكات التي استخدمها، فضلاً عن ضعفها الواضح، إنما كانت حبكات مستعارة من كورني ودرايدون وكونجريف (د. علي الراعي – مسرحيات ومسرحيون) وشتان ما بين المالك والمستعير. وإذا كـــان العقـــاد وطه حسين قد انتقدا شعرية شوقي لتقليديته، وتكـــرارية معانـــيه، فـــإن مندور ذهب إلى ما هو أبعد، إذ انتقد مـــسرحه، مـــن حـَـيث تمسكه بالغنائية، وعجزه عن تجاوز البيت الشعري التقليدي، لينعكس هذا العجز بهيئة تباطؤ الشخصيات في ميدان الصراع، مادامت مصرة على استكمال البيت بقافيته ورويه، الأمر الذي يصرف الجمهور عن المسرحية لشدة إيحائها بالاصطناع (كـــتاباه: في المـــسرح المصري المعاصر، مسرحيات شوقي) أما في الحـــالات الـــتي ضحى فيها شوقي بفخامة الشعر وجزالته –مثل مسرحية قمبيز– لصالح الدراما، فلقد هبط بالشعر إلى النظم، ومن الجزالة إلى الركاكة (د. كمال إسماعيل– الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر).

واضـــح إذن أن شــــوقي لم يتعامل مع الشعر والدراما إلا بحـــسبانهما لونين منفصلين، ولم يتعامل مع أي منهما باعتباره تمثيلاً، بـــل تعبيراً عن أزمة وجودية ومعرفية، حتى ليمكن القول بأنه على المستوى الفلسفي إنما كان تلميذاً غير مشاغب في مدرسة الفلسفة التقلـــيدية، الـــتي تأســـست بالإغريق حتى ضعضع أعمدتها مارتن هيدجـــر، ومـــن بعـــده جـــاك دريدا. ولو أن شوقي ألف أفضل مـــسرحياته "مجنون ليلى" عام 1967 –بفرض امتداد عمره لهذا الـــوقت– وقرأ التأويل البارع الذي كتبه عنها ألفريد فرج*، لكان قـــد اكتـــسب شيئاً من الوعي الفكري والفني من هذا المسرحي المحـــنك، ولكـــان قد نسف حبكة روايته نسفاً، مستبدلاً بها حبكة ألفريد فرج (والتي لم تخطر لشوقي على بال) تلك التي تقترح رصد الحالة الشعورية المنقسمة على ذاتها داخل المجتمع العربي، حواضره وبـــواديه، رجاله ونساءه، مثقفيه وجماهيره، ما بين التعلق الوجداني برمـــز النبوة (=الحسين) وبين معطيات المرحلة الآخذة في تأسيس الدولة (وهي مرحلة كانت ضرورية لبدء عصر الفتوحات) وعندئذ كان ممكناً أن يفكر قيس على طريقة هاملت : أكون أو لا أكون. لقد رفع "فرج" من موت بطل المسرحية الشوقية، قيس، إلى مرتبة الانتحار الرمزي، وهو ما لا نجد له أثراً في النص، فموت قيس على

*دليل المتفرج الذكي إلى المسرح – كتاب الهلال – فبراير 1966.

قـــبر ليلى، لم يكن فعلاً Action بل رد فعل Reaction على موت الحبيبة ليس إلا. ومن ثم تصبح تأويلات ألفريد فرج لسلوك قـــيس المـــضطرب تأويلات تخص الناقد الذكي، ولا تخص الشاعر التقلـــيدي. ولو كان شوقي مرتبطاً حقاً بحركة التاريخ، وهواجس الـــنخب المـــثقفة المتصلة عضوياً بالجماهير (مازلنا نتصور استمرار حـــياة شوقي إلى النصف الثاني من ستينات القرن العشرين) لأدرك أن ثمـــة كارثة قادمة لا محالة، نعني هزيمة حزيران، التي كان وراءها تعلـــق الـــشعب وجدانياً بأسطورة البطل المخلص من ناحية، ومن أخرى واقع استبعاده عن المشاركة في صنع القرار السياسي. عندئذ كـــان حرياً بشوقي أن يحتشد لعمله بحبكة مختلفة تماماً، وربما انتقل بجمـــيعه إلى فكر اليسار، الذي طالما حذر من بوادر الكارثة، قبل وأثـــناء، وبعد فترة الاعتقال الكبير. أما إذا عدنا بشوقي إلى زمنه الخـــاص، فإن نفس النقد –وإن بصورة مخففة– سوف يوجه إليه. فلقد كان الانقسام الشعوري قائماً أيضاً لدى جماهير العشرينات، في ظل أسطورة البطل المخلص، بين الإيمان بالزعيم "زغلول" وبين الـــرؤية الواقعية لطبيعة الواقع الطبقي، وهي طبيعة باتت مكشوفة حـــال أن ضرب الزعيم مبدأ التنظيم السياسي المستقل، وحال أن تخاذلـــت الطـــبقة البرجوازية بأكملها إزاء الاحتلال الأجنبي، وهما

الحالان اللذان أديا في النهاية إلى وأد الثورة، وانتهيا إلى اعتبارها حدثاً استثنائياً مدهشاً، إنما غير قابل للاستعادة، بله الاستمرار.

تلك كانت إجابة شوقي "السوسيولوجية" عن السؤال "السوسيولوجي" لماذا كتب مسرحياته "الشعرية" في هذه الفترة تحديداً، وبأي وعي فني كتبها.

**

كان من تداعيات تجميد البورجوازية لثورتها، أن ظهرت – في مجال الفن والأدب– الكلاسيكية الجديدة جنباً إلى جنب تيار رومانسي يبكي على الأطلال، ومن الاثنين جاء عزيز أباظة (بعد وفاة شوقي بعشرة أعوام) ليستأنف محاولة سلفه الكبير، أن يبذر بذرة حية في رحم منكمش ضامر. ومثل سلفه أيضاً بدأ كتابة مسرحياته الأولى "قيس ولبنى" بعد عام من حادث 4 فبراير 1942، ذلك الحادث الخطير الذي كشف عن علة المجتمع الأساسية : إما أن تكون وطنياً فتقبل بحكم الاستبداد، أياً كان رمزه.. والياً، أو سلطاناً، أو ملكاً.. الخ، وإما أن تنزع نحو الديمقراطية فتستعين برمزها (=الغرب) احتلالاً أو تبعية سياسية. ولقد كان ذلك هو المعنى المستتر وراء حادث 4 فبراير. فلقد انقسمت القوى الفاعلة في المجتمع المصري، بين الانحياز للملك فاروق –رمز الوطن– بما

يمـــثله من استبداد تاريخي موروث، وبين الاستعداد لأداء متطلبات الديمقراطية، ولو كان الثمن الاضطرار للتحالف مع المحتل.

كانـــت معاهدة **1936**، التي وقعتها مع بريطانيا حكومة حزب الأغلبية الوفدية، تنص على تحالف مصر مع بريطانيا، فتضع أراضيها وموانيها، ومطاراتها تحت تصرف الجيش البريطاني في حالة الحرب ضد طرف ثالث. وكان الملك فاروق قد أقال هذه الحكومة في ديسمبر **1937** بتقدير منه أن الوفد بتوقيعه على تلك المعاهدة، قـــد حل مشكلة القضية الوطنية، ومن ثم ضعفت قواه، وغاب عنه أهـــم عنـــصر في وجوده السياسي. لكن بريطانيا كانت أعلم من فـــاروق بحاجتها إلى الوفد، ليطبق لها بنود المعارضة، فكان أن حملته يإنـــذار فبرايـــر الشهير إلى سدة الحكم، لتخرج جماهير الوفد في مظاهـــرة حاشـــدة تحمل اللورد كيلرن –صاحب الإنذار– على أعناقها، تمجيداً لديمقراطيته! ومن جانب آخر، لتتحرك التنظيمات العسكرية والفاشية والدينية بالضد على الديمقراطية "اللعينة"، وكل مـــنها يـــتقدم بأوراق اعتماده تحت شعار "الحاكم المستبد العادل" الـــذي سيحرر البلاد من المحتل الأجنبي، ويعيد إليها سالف مجدها، وعظيم ماضيها.

ورغـــم هذا الاضطراب السياسي الشديد، ورغم احتدام الأزمـــة الاقتـــصادية، وتوالي الإضرابات العمالية (احتجاجاً على فقـــرهم المتزايد وبؤس معيشتهم) وتزايد مظاهرات الطلبة، وصولاً إلى إضـــراب الـــشرطة ذاتها (عام 1947) إلا أن شيئاً من هذا لم يـــشغل بال الشاعر الأرستقراطي البورجوازي عزيز أباظة. كل ما فكـــر فـــيه هو إعادة إنتاج ما سبق أن ذكره التاريخ، مثل حكاية "العباسة" أخت الرشيد، وزواجها الصوري الفعلي بجعفر البرمكي، وحكاية "لبنى" التي زوجت برجل لا تحبه، فتوسط الحسين بن علي في أمـــر تطلـــيقها لتتزوج حبيبها قيس بن ذريح، أو قصة "شجرة الـــدر" التي ناقش فيها صحة تولية النساء الحكم، وانتهت بتحريم ذلـــك. أو حكاية الجارية "شفق" في تذبذبها بين حبها لابن الخليفة الفاطمـــي الناصـــر، وبين واجبها نحو وطنها الأصلي "نافاريا"، أو حكاية "شهريار" المتذبذب أيضاً بين حبه لشهرزاد وبين الوعد الذي قطعه على نفسه بذبح زوجة كل ليلة.. أو ذكر ما جرى في غرناطة –آخـــر معاقـــل المسلمين في الأندلس– وصولاً إلى تأنيب الحكام المسلمين على غفلتهم التي أضاعت عليهم تلك البلاد.

روايـــة وحيدة كادت أن تصل إلى مرتبة الدراما الشعرية (هـــي "زهـــرة" عاشقة زوج ابنتها) لاتكاء عزيز أباظة على حبكة الشاعر "راسين" مؤلف مسرحية "فيدرا" (التي اشتهت ابن زوجها،

وحين استعصم منها بمثله العليا، اتهمته عند والده بمحاولة إغوائها) فعند راسين تقوم الحبكة على عنف الحب "الأيروسي" Erotic الذي لا يعرف الندم لانبثاقه من القدر الداخلي (الوراثة ووظائف الأعضاء)، لكن عزيز أباظة سرعان ما يضع الحواجز الجمركية أمام هذا الموضوع "الدرامي" الشائك، فلا نجد أمامنا سوى امرأة شهوانية فاسدة أخلاقياً تعود إلى الله في النهاية. وبينما يؤنب "راسين" الإله "نبتون" -(لسذاجته واستجابته لدعاء والد "هيبوليت" أن ينتقم له من ابنه فيغرقه وهو البريء)، فإن أباظة - بنزعة التقوى ذات الصلة بالتراتبية الاجتماعية- أراد في سياق إدانته لزهرة، أسيرة الدنس والعشق المحرم، أن يجعلنا نتصورها مخلوقة لإبليس، رغم إيمان الشاعر بأنها كغيرها صنعها الإله الحكيم، القادر على خلق أمثالها لعلة لا نفهمها! ولا ريب أن حبكة تقوم على تناقض كهذا، لخليقة بالتمزق. وكيف لا تتمزق حبكة تهمل ما هو واقعي تاريخاً ومجتمعاً، وأنّى لشاعر لا يفكر في وضع منظومة القيم موضع المساءلة، أن يتعمق في أغوار النفس البشرية؟! إن ذلك ليتطلب تنمية الوعي الأنثروبولجي بتاريخ الجنس Sex الذي بدأ بالمشاعية الجنسية، واقترن بالتحريم لأسباب اقتصادية، رُفعت فيما بعد إلى مصاف التحريم الديني. وأنّى لأباظة أن يجرؤ على ما جرؤ عليه صلاح عبد الصبور فيما بعد (مسرحية مأساة

الحلاج) إذ راح يهتف على لسان بطله :"من صنع الموت؟ من صنع العلـــة والداء؟ من وسم المجذومين؟ والمصروعين؟ من سمل العميان؟ من مد أصابعه في آذان الصم؟ من شد لسان البكم؟ من سود وجه السود؟ من صفر وجه الصفر؟ من ألقانا في هذي الدنيا مأسورين؟ مـــن؟ مـــن؟" ذلك عبد الصبور، أما عزيز أباظة فلم يكن بالشاعر الدرامـــي القـــادر على أن يسأل: من صنع زهرة؟ ولهذا فلقد ظل شـــاعراً غنائـــياً، اقترب كشوقي من أفق الدراما، لكنه -مثله- لم يقتحمه.

وعلـــى أحـــسن الأحوال فإن عزيز وشوقي يمكن لهما أن ينتـــسبا- بفـــضل إنـــتاجهما- إلى الشعر والمسرح، لكن الدراما الـــشعرية ليست مجرد حاصل جمع، بين الشعر والدراما، إنما نتاج عقـــل تركيبي جَدَلي، لا يجوز فيه إعطاء أولوية لهذا أو لتلك. هي لـــون أدبي مـــستقل، وكيان قائم بذاته، مثل الجسد المتحرك الذي لـــيس حاصل جمع لأعضائه حسب (وإلا عُدت الجثة شخصاً حياً لاحتوائها على نفس الأعضاء دون نقصان). وكما أن كميات من حديـــد التسليح والأسمنت والرمال والزجاج والأخشاب لا تسمى مـــترلاً، فإن الدراما الشعرية لا تسمى كذلك لمجرد احتوائها على أبـــيات شـــعرية، وأشـــخاص يتحاورن فيما بينهم، ومجموعة من الأحداث يمكن لراو أن يحكيها منفصلة. إنما الدراما الشعرية تمثيل

فني خاص للمجتمع (بما فيه الشاعر) وللوجود الإنساني، تمثيل يحيط بـــشبكة من علاقات المخايلة الأسطورية والتاريخية، منسوجة تلك الشبكة بخيوط الحاضر، تعمل على تنمية اقتصاديات الجمال، وقد تتجلى بهيئة بلورة سحرية، تكشف للواقع بللورة بلادته ونقصانه، استفزازاً له أن يتغير. فلا جرم أن يكون "التـــَمـــَاسُ" بين الدراما الشعرية والواقع المعيش موجعاً وممتعاً، معقولاً ومدهشاً في آن.

إن انـــتماء الشاعرين شوقي وأباظة لطبقة تراخت عزيمتها مبكـــراً (فاكـــتفت بالمـــراوحة بين تقليد السلف، وتقليد الغرب المعاصر) كان من شانه أن ينعكس على الوعي الإبداعي، فراوحا، مـــثل طبقـــتهما الاجتماعية، بين شعرهما التقليدي الموروث، وبين "الـــشكل" الدرامي الذي استعاراه من أدباء أوروبا -ورثة المسرح الإغريقـــي، والمسرح الديني، ومسرح عصر النهضة- دون التفات منهما إلى حقيقة أن تقليد لوحة، أياً كان درجة الإتقان فيه لا يمكن أن يرقى إلى مرتبة اللوحة الأصلية.

ولعل هذا أن يفسر ذلك الإخفاق الذي مُني به الشاعران الكبيران في ميدان المسرح الشعري. ومع أن حملهما لم يكن – كالسابقين عليهما- حملاً كاذباً، إلا أن الإجهاض كان مصيره،

لسبب سوسيولجي، هو أن البطن (=ثقافتهما المحلية) التي احتوته، لم تكن مهيأة بعد للحمل والولادة.

الفصل السادس

مكابدات الحداثة في المسرح الشعري

توجد الأشياء أولاً ثم تعرف من بعد وتُسمى، مثلاً من طبيعة الأرض أن تجذب إلى سطحها -بقوة معينة- كل ما يحاول الارتفاع عن ذلك السطح. وقد حدد اسحق نيوتن I. Newton 1642–1727 مقدار هذه القوة الجاذبة، وكيفية عملها فيما أسماه بقانونِ الجاذبية العامة، كذلك فإن النجم المسمى ألفا سنتوري كان موجوداً بالطبع قبل أن يعرفه البشر ويسمونه بهذا الاسم، وعليه ينبغي أن يقرر لدينا أن الحداثة Modernity إنما هي حالة انطولوجية، كانت تفعل فعلها في تطور المجتمعات البشرية حتى وإن لم يدرك الناس تلك التسمية. بيد أنهم لا ريب قد أحسوها بحسبانها حالة من التوافق الفكري والسلوكي مع المستجدات والتغيرات الهيكلية في أنماط إنتاجهم المادي والمعنوي.

وقد عرف التاريخ الإنساني حداثتين فارقتين؛ أُولاهما تلك التي انتقل بها الإنسان من مرحلة القنص وجمع الثمار وصيد الأسماك، إلى معرفة الزراعة Culture، مما اقتضى اختراع الكتابة، لنقل منذ خمسة آلاف عام تقريباً، وبالتحديد في الحضارتين السومرية

والمــصرية القديمــة (قــبل عصر الفراعنة) ثم في الصين وجنوب المكــسيك بعــد ذلك. وبواسطة الكتابة بدأت العصور التاريخية، العــصور التي دوّن فيها بعض الناس الأحداث الكبرى، والآداب، والفلــسفات، عــلاوة على تدوينات التعاملات اليومية من تجارة وقروض وعقود وتعاهدات.

ومــن حيث تتسم حداثة الزراعة بثقافة الاستقرار، وتأسيس القــيم الأخلاقية على مبادئ معينة، مثل سيادة الذكور، وأنساق القــرابة (بغــرض الــتوريث) مستعينة على ذلك بخاصية التحريم (الجنــسي) وبــصك قوانين العقوبات، عزلاً للمتمردين عن حياة الجماعــة؛ فــإن تلــك الحداثــة الزراعية ما لبثت حتى أوجدت منظومــتها الأعــم، ممــثلة في "الدين" بما يطبع القداسة على تلك المــنظومات. ويغــدو تعميم الدين مكافئاً لتوسع الجماعة سواء في الأقليم باتساعه، أول أو حين ينفتح الباب أمام الفتوحات لتأسيس إمبراطورية.

والمــثل الواضــح لهــذه الحالة هو ما جرى في عصر الدولة الفــرعونية الحديثة.. خاصة الأسرة **18** التي بلغ بجيوشها تحتمس الثالث ذروة فتوحات الدولة عام **1405** ق.م. ومن ثم كان على أمنحــتب الــرابع (أخناتون، **1367**– **1350** ق.م.) أن يسعى لحمايــة هــذه الإمبراطورية، بل وتوسيعها بغير أسلوب الحملات

العسكرية، فكان التوحيد الديني لرعايا الإمبراطورية بمثابة استراتيجية حداثية تقدمية.

ومن ناحية أخرى فإن المنهج الآركيولوجي **Archaeology Method** إنما يكشف لنا عن الأسباب المادية في حداثة الزراعة لتحريم الزنا، هذا التحريم الذي راح يعبر عن نفسه دينياً بعد اكتمال المنظومة واستقرارها.

فلا شك أن ميل الذكر إلى مضاجعة النساء، دون توقف، إنما يعود إلى الخبرة الجمعية البدائية **Erotic**. وهي خبرة تأسست على مبدأ الضرورة البيولوجية، قوامها حفظ النسل والتكاثر الطبيعي. ورغم بقاء هذه الخبرة كامنة في اللاوعي الفردي الموروث حتى بعد الاستقرار؛ فإن تدخل الثقافة كان أيضاً ضرورة وإن أعوزها البعد البيولوجي. ومن ثم أقرت الديانات مبدأ التحريم لبعض العلاقات الجنسية بغرض دعم حقوق الذكر –صاحب الحقل– ولمنع التقاتل بين الذكور للحصول على الإناث، (ابتعد عن أنثاي أتجنب امرأتك) وفي هذا السياق صار اشتهاء الذكر البالغ لإناث العائلة محرماً ومؤثماً، فالأم ونظيراتها: الخالة، العمة.. الخ، والشقيقة وفروعها، كذلك الابنة والحفيدة، كلهن مخصصات لآخرين مقابل الأخريات الغريبات –إناث العائلات الأخريات–

المخصصات لذكور "عائلاتنا". ويأتي بعد ذلك تأثيم (وليس تحريم) العلاقـــة مـــع النساء اللواتي يمتلكهن بالزواج رجال آخر. فهؤلاء النسوة يعتبرن خارج مؤسسة الزواج الشرعية، ما دمن قد أصبحن ملكـــاً لأزواجهـــن، حينـــئذ فإن مباشرتهن جنسياً لا غرو يعد زنا **Fornication** يستلزم العقاب في ظل الحداثة الزراعية.

أمـــا حداثـــة العصر الصناعي فقد شيدت على أساس الفكرة (الماديـــة) القائلـــة إن المرء هو ما ينتج. والإنتاج هنا يعني الجانبين المـــادي والفكـــري. فاكتشاف قوة البخار عام **1705**، وتطوير استخدامها على يد جيمس وات **James Watt** عام **1769**، قـــد فتح المجال أمام الثورة الصناعية، وبدل بثقافة الاستقرار ثقافة التغيير، حيث اعتبر الإنسان هو الفاعل المريد حقاً في عالم الطبيعة، ولـــيس الآلهـــة، وبذلك أصبح العقل مصدر المعرفة، وتراجع دور الوحـــي الـــسماوي إلى درجة الصفر. وبهذا أيضاً صار لزاماً على المجـــتمعات الـــصناعية (=الغربية) أن تفكر وتعمل طبقاً للغة العلم القابلة للتعديل وللتخطئة وللتجاوز. فلا غرو أن تحل منظومة قيمية جديدة محل المنظومة القديمة، ولكن دون محوها بالإطلاق.

مـــثال ذلك أن المجتمع الحداثي المعاصر لم يسمح لنفسه بإباحة الـــزنا، والترويج له، بل على العكس، فلقد راح يوسع من دائرة اســـتهجان امتلاك الذكور للإناث، فاعتبر الزواج بأكثر من امرأة

فعلاً قبيحاً، وربما أثـــمته القوانين، باعتبار أن العلاقة الصحية بين الـــرجل والمرأة هي علاقة الحب المتكافئ، الذي من جذوره تورق أزهار الوفاء، والغناء، والشعر، والأخلاق الراقية. وبعد أن كانت المـــرأة تلجـــأ إلى وسائل دفاعية رخيصة مثل إدعاء الحياء والعفة والعزوف عن طلب المضاجعة، وعدم إظهار الشهوة تحفيزاً للرجال أن يقومـــوا بـــدور الطالب الذي يسدد وحده "الفاتورة"، صارت المرأة –في ظل حداثة الصناعة– كائناً عادياً، يستطيع أن يدخل في علاقـــة متكافئة مع الرجل، فالاعتداد بالذاتية هو الوجه الثاني من عملة وجهها الأول الاعتراف بالآخر، والوجهان يقتضيان التسليم بـــأن الأنـــا والآخـــر إنما يتبادلان موقعيْ "الموضوع" (الإيروتيكي الجنـــسي) و "الذات" (الطالبة للعالم) وهذا هو معنى المساواة الذي به يتبين أن "الحب" رغم شحوب سحره الرومانسي "المصطنع"، إنما هـــو ارتقـــاء بالوعـــي الإنساني إلى ما هو أبعد من حدود الأنانية المطلقة، ومن حدود "الغيرية" المستسلمة المنهزمة.

كـــذلك تتميز حداثة العصر الصناعي بانعطافة حادة في علاقة الفيزيقا بالميتافيزيقا. فإذا كان العيش في إطار الثقافة الزراعية ذات الاستقرار، تقتضي البحث عن ماضي الوجود، (=الإله) فإن العيش داخـــل ثقافـــة العلمـــنة إنما تتجاوز هذا البحث، إلى السؤال عن

مـــستقبل الوجود. ذلك أن الظاهرة **Phenomenon** المعطاة للوعـــي، لا تخرج عن كون "الأنا" موجوداً كجزء من هذا العالم، ومن ثم فلا معنى للتساؤل عما وراءه. تجد الذات أن الأصح هو أن تـــسأل الـــذات نفسها: ماذا تريدين أن تكوني؟ بدلاً من السؤال القديم: ماذا يراد بي أن أكون؟ فالسؤال الثاني يكرس المفعولية، أما الأول فـــنابع مـــن شعور عميق بإمكانية الفعل في هذا العالم. وبهذا السؤال تتحول الذات إلى خالق لأفعالها ومصيرها، وتصبح وجوداً لا يـــتحقق إلا مـــن خـــلال مشروع إنساني محض، قوامه الإنتاج والمباشرة والإبداع والابتكار.

بهذا الوعي يغدو الخير والشر نسبيين، ويقر لدى المرء الحداثي أن الـــشر ليس عمل الشيطان ذي القرون والذيل، ذلك الذي يعد المسئول عن خطايا البشر، بما يوسوس لهم من زيغ وهرطقة. فكما تبين أن الخير هو في قدرة الشخص على الإنتاج المفيد، بما يحق له أن يمـــتدح لأجله، كذلك تبين أن الشر هو العمل السيئ. بما يستحق صاحبه اللوم دون أن يسمح له بالاعتذار منه، والاختباء من تبعاته في جلـــباب كائن خرافي أطلق عليه قديماً اسم إبليس. وبهذا لم يعد للـــشر ذلـــك المعـــنى المـــتعالي على التجربة، المعنى القابع في عالم الميتافيزيقا فيما وراء الخبرة البشرية، ولم يعد مقنعاً القول بأن الشر ولـــد فحـــسب حين عصى آدم الأمر الإلهي ألا يأكل من الشجرة

المحـــرمة، لأن الاقتناع بهذا القول يعيد أصحاب الحضارة الصناعية إلى التسليم بآلية النقل، بالضد على أسلوب عيشهم الجديد الذي اســتبدل بآلية النقل هذه آلية العقل. ولا ريب أن العقل سيرفض الإقرار بأن مجرد تذوق ثمرة من شجرة معينة هو عمل شرير في حد ذاتـــه، مـــا دام هذا التذوق لم يجر أذى على أحد، العقل لا يقبل الانـــصياع لفكرة كهذه إلا باعتبارها رمزاً كلياً متخيلاً، ولما كان المصدر المباشر لذلك التخيل هو إنسان أيضاً (الأنبياء بشر بالطبع) فـــإن العقل لابد أن وأن يناقشهم في التفصيلات، وعليه فإن قصة خلق السماوات والأرض في سفر التكوين تقابلَ بنظريات "لافون" و "لابـــلاس" وغيرهما من علماء الطبيعة، وتنهض نظرية الانفجار الكبير Big Bang وما تفرع عنه من تغيرات اقتضت مليارات من السنين، في مواجهة قصة الأيام الستة التي استراح الرب بعدها، كـــذلك تقف نظريات التطور (أشهرها نظرية دارون) مقابل قصة خلـــق آدم وحواء ونزولهما إلى الأرض كاملي الهيئة البشرية دون علاقة لهما بسائر المخلوقات، أضف إلى ذلك مناقضة رواية خروج بـــني إسرائيل من مصر (وإغراق ملكها وجيشها) للوثائق التاريخية الـــتي خلـــت تمامـــاً من أي ذكر لهذه الحادثة، فضلاً عن تجاوزها للمـــنطق. إن العقـــل ليعجـــز عن فهم أي خرق لقوانين الطبيعة، والـــشخص العاقل في حاجة إلى لمس سلك الكهرباء العاري لكي

يعلـــم أن الكهرباء تصعق. ولو أن شخصاً عاش عمره في بادية ثم قيل له أن ماء البحر ملحيّ لا يروي عطشاً لما أفاده ذلك بشيء، أو ضـــره فتيلاً. لكن جرب أن تطلق رصاصة من بندقيتك عليه لكي يدرك من آثارها أن في إطلاق الرصاص على الجسم الإنساني أذى كبيراً. وعليه فإن من يريد الحديث عن الشر أن يربط حديثه بنتائج الأفعـــال الـــضارة الموجهة ضد البشر. عندها سيقول إن الشر هو تسلط إنسان على غيره، هو تحويل الذات إلى موضوع، هو تشييء الكائن الإنساني، Reification بسحق إرادته، بحرمانه من ثمرة عملـــه، بتقيـــيد حريته، وإلزامه بإنجاز أعمال لا يريد، إنه هو ترك لحاله، أن يؤديها.

كانت هذه الأفكار، وغيرها، قد بدأت تتسلل إلى وعي النخبة المـــتعلمة في مـــصر بـــدء من ثلاثينات القرن العشرين، فالفردية Individuality الـــتي أسس لها ديكارت بمنهج الشك، تجد طريقها إلى المثقفين المصريين عن طريق طه حسين، بالرغم من مأساة كـــتاب الـــشعر الجاهلـــي، وأمـــا مناهج الثوارت فيتعرف عليها المصريون عن طريق سلامة موسى، وبترجمة إسماعيل مظهر، لكتاب أصـــل الأنواع (دارون) تتعرف النخبة المثقفة على منهج التطور، وحين يلجأ عصام الدين حنفي ناصف إلى نقد الفكر الديني بدء من تـــرجمته لكتاب هيرمان كلانسن "النشوء والارتقاء" عام 1927،

وحـــتى صـــدور كـــتابه المؤلف "موسى وفرعون بين الأسطورية والتاريخية" عام 1965 فإن مرحلة جديدة تكون قد دُشنت، مقابل اســتمرار الــنهج الأصــولي معــبراً عن نفسه في حركة الإخوان المــسلمين. لقــد ســعت الأفكار التقليدية للإخوان المسلمين إلى تكريس الجمود الفكري بينهم لأهمية الاقتصاد السياسي، ورفضهم لقــراءة ثــروة الأمــم لآدم سميث أو رأس المال لكارل ماركس (فالقرآن فيه إجابة لكل سؤال) وبالمقابل كان الفكر الجديد يسعى للتعــبير عن نشوء وتطور الرأسمالية المصرية سواء بالتأييد أو بالنقد القاصد التجاوز، والوصول إلى الاشتراكية التي كانت تقدم أوراق اعتمادها كدواء لأدواء الرأسمالية.

في هــذه المرحلة الفارقة.. كان على المسرح الشعري أن يأخذ خطوة بل خطوات يتقدم بها إلى الأمام، ويمثل على أحمد باكثير –في جانــب من جوانب أعماله الدرامية هو جانب الشكل العروضي– واحــدة مــن هذه الخطى. كان باكثير، وهو من أهل حضرموت أصلاً، قد ألف أولى مسرحياته المسماة "همام أو عاصمة الأحقاف" عــام 1924 علــى نفس الشكل التقليدي مسايراً أحمد شوقي. فجاءت المسرحية أقرب إلى سذاجة الانتقاء منها إلى النقد الحضاري ذي الأبعــاد السياسية والثقافية والفنية. ومن ذلك "معايرته" لأهل

حـــضرموت الذين يغمطون حق المرأة أن تختار لنفسها زوجاً تحبه، ولـــيس حقها في أن تتساوى بالزوج في كافة الميادين. ومن ثم فإن الـــنهاية الـــسعيدة للمسرحية تدشن رغبة الإصلاح الجزئي وليس الـــثورة على مجمل قيم المجتمع البدوي الزراعي. ولسوف يتواصل هـــذا الخـــط الإصـــلاحي في مسرحيات باكثير التالية: أخناتون ونفرتيتي، روميو وجولييت، قصر الهودج بالرغم من لجوء الشاعر إلى شـــكل فـــني مستحدث هو الشعر المرسل، ربما بتأثير الترجمة، ولـــيس بتأصيل التجربة الفنية في ارتباطها بالتطور الفكري للثقافة العربية.

والحق أن هذا التطور الثقافي المشار إليه هنا، لم يكن قد تجذر في التربة الاجتماعية، وإنما وجد سبيله إلى النخب المتعلمة حسب. أما في الـــبعد السوسيولوجي، فلسوف نرى كيف استمر تهميش دور المـــرأة في الحياة السياسية اتصالاً مع بنية فيودالية راسخة، تراتبية وذكـــورية، تستبعد نصف المجتمع من الحياة العامة، وإذا كانت ثمة استحالة في تقديم مسرحيات تخلو من العنصر النسائي، فإن اختراق بعـــض النسوة لهذا التابو الاجتماعي (أمثال فاطمة رشدي وفاطمة اليوســـف) إنمـــا كان بمثابة الاستثناء المسموح به أحياناً، من قبيل تنفـــيث البخار. وربما يفسر هذا ضعف الحركة المسرحية بعامة في هذه المرحلة، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً. وفيما يتعلق بعلي أحمد باكثير،

كمؤلف للمسرح الشعري، جرؤ على التجديد في النسق العروضي، فإن الضعف الفكري الذي لازمه ظل مانعاً له من التجديد في الرؤية السوسيولوجية للعلاقة بين الرجل والمرأة. ففي مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" نرى الملكة الجميلة لا تلعب إلا دوراً ترفيهياً بالنسبة لزوجها رائد التوحيد الديني. ولو أن مؤلفنا باكثير تعمق في دراسة شخصياته من الناحية التاريخية على الأقل، لكان قد وضع يده على مفاتيح شخصية نفرتيتي ذات القوة والبأس، ولأدرك أن ثمة ناراً كانت تتوهج تحت الجليد، عبرت عنه نفرتيتي (التاريخية وليس الباكثيرية) في موقفها العدائي من الملكة تي أم أخناتون. وموقفها العدائي أيضاً من ابنته الأميرة "ميريت" تلك التي شك كثير من المؤرخين في أنها كانت ابنه سفاح بين أبيها وجدها[3] ، وهي المادة التي كان ممكناً لباكثير أن يشكلها سواء بالقبول أو الرفض، الأمر الذي كان ممكناً أن يتيح تفجير الأسئلة ذات الشأن، والمتعلقة بزنا الأقارب **Incest** وتحولات السلطة، فضلاً عن وضع القيم الدينية موضع المساءلة سياسياً وثقافياً.

لكن باكثير لم يكن بالشاعر الحداثي، ولم يكن أمر الحداثة والتحديث مما يعنيه، اللهم إلا شكلاً، وحتى هذا فلقد اقتصر على

---

[3] يمكن للقارئ أن يقارن نص باكثير بنص كاتب هذه الصفحات "آخر أيام أخناتون" الهيئة العامة لقصور الثقافة – الطبعة الثانية 2004.

عنصر الموسيقى، دون أن يتطرق إلى غيره من العناصر الفنية مثل الصورة الشعرية، ومن ثم جاءت مسرحياته وذهبت كأن لم تكن، والدليل على هذا أن أحداً لا يقدر ولا يرغب، في عرض نص واحد من نصوصه على خشبة المسرح، ولو كان ذلك على سبيل التكريم لأسم مبجل حقاً، وكاتب كان شجاعاً بقدر ما أتاحت له نشأته وثقافته أن يكون، وكيف لا يكون شجاع الروح صادق السريرة من يكتب مثل هذه الأبيات:

ولولا هوى مصر لما حن شاعرٌ
من العالم الباقي إلى العالم الفاني

لقد كنت أهواها ولم تك لي رضا
وكان نُفاتي حاكميها وسجاني

وقوم كأهل الكهف طال سباتهم
ودونهم الدنيا على فم بركانِ

... ...

غير أن شجاعة الروح، وصدق السريرة شيء، والإبداع في المسرح الشعري شيء آخر، وفي هذا الشيء الآخر لم يكن باكثير إلا مقلداً بالرغم من حيلته الشكلية في الخروج عن عامود الشعر.

أما عبد الرحمن الشرقاوي (1920-1987) فقد اقترب إلى حـــد كـــبير من هذا الشيء الآخر -المسرح الشعري- بمقدار ما الـــتحم بقضايا الوطن سياسياً واجتماعياً، وبمقدار ما أفاد فنياً من تجذر شعر التفعيلة الذي صك له عملته جديدة براقةً نازك الملائكة والـــسياب وأدونـــيس وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي في عقد الخمسينات من القرن العشرين.

في هـــذا العقد تحديداً، كانت النزعة "القومية" قد تبلورت عبر نـــضال الـــبرجوازيات العـــربية للتخلص من الحكم العثماني ذي الأيديولوجـــية الدينـــية من ناحية، ومن أخرى عبر النضال الوطني للـــتخلص مـــن الاســـتعمار الـــذي مضى في تحجيم تلك القوى الـــبرجوازية تـــبعاً لمصالحه في تصريف منتجاته في أسواق الشرق، ونـــزح مـــوارده الخام بسعرها الرخيص (تحدده الدولة المستعمرة) ضماناً لتقليل تكلفة السلعة.

أمـــا النزوع إلى أيديولوجية القومية العربية، فقد بدأت بدعوة عـــبد الرحمن الكواكبي الإصلاحية (وإن وضعت في سياق إسلامي يستدعي أمجاد الدولة العربية الأموية) ومعروف أن الكواكبي كان ســـورياً ليبرالياً وكان منتمياً إلى المجتمع الماسوني، شانه شأن الإمام محمـــد عبده، الأمر الذي فتح المجال لأفكار التنظيمات السرية التي

شـــارك الــبريطانيون أنفـــسهم في دعمها. ويبرز نموذج "لورنس" المــيجور البريطاني الذي قاد العرب للتحرر من الأتراك المسلمين! يــنهض هــذا الــنموذج ينهض هذا النموذج دليلاً على التناقض الهيكلــي في بنــية أيديولوجــية القومــية العــربية. فبينما يأخذ الــبرجوازيون العرب من الثقافة الغربية علمانيتها (=إقامة الدولة علــى أســاس قومي لا ديني كما قررته معاهدة وستفاليا 1648) تــراهم –أي الــبرجوازيين العرب)– لا يزالون يمتاحون، لأسباب شــعبوية ودعائــية، مــن بئر التاريخ الفاشي لأسلوب الحكم في الإمــبراطوريات الإســلامية الغابــرة.وفي حالة مصر بالذات فإن الناصــرية بنزعــتها التلفيقية الفلسفية، راحت تجسم بامتياز هذا التــناقض الهيكلي في توجهاتها نحو بناء الدولة الحديثة، ونحو مطلب الوحدة بين الدول العربية التي جزأها الاستعمار.

أما الشيوعيون العرب، والمفترض أنهم يعبرون عن البعد الطبقي في المــسألة القومــية، فمــا لبثوا حتى أدركوا عقم الاستراتيجية الجدانوفــية والــتي كانت تصر على تخوين البرجوازيات المحلية في العالم الثالث، وتفترض أن الصراع ضد الإمبريالية لا يمكن أن يؤتي ثمــاره إلا بــتكوين جــبهة من العمال والفلاحين يقودها "الحزب الــشيوعي". ولكـــن لم يكن هذا الإدراك –في حقيقة الأمر– نتاج جهد نظري ذاتي بقدر ما كان استجابة لتوجيهات المؤتمر العشرين

عـــام 1956 الذي بنى استراتيجية جديدة تستبعد تهمة الخيانة عن الـــبرجوازيات القومـــية، بل وأكثر من ذلك تعلن الموافقة على أن تكون قيادة الجبهة المعادية للاستعمار في أيدي البرجوازيين شريطة أن يكونوا ثوريين!

لا نقول أن الشيوعيين العرب قد أدركوا ضخامة هذا التحول الاستراتيجي فور إعلانه (وإلا لكانوا مجرد أبواق لموسكو) بل إنهم احـــتاجوا إلى وقـــت طويل نسبياً لكي يعوا حقيقة أن البروليتاريا ضعيفة بقدر ضعف التطور الصناعي، وكذلك الفلاحين. وبالنسبة للحـــزب الـــشيوعي المصري الذي كان وحد منظماته في 8 يناير 1958، فلقـــد انتهى به الأمر لا للتسليم –حسب– بقيادة ناصر للجبهة، بل وإلى الموافقة على حل الحزب ذاته، تحت وطأة الاعتقال الـــذي دام ستة أعوام كاملة. لكن عبد الرحمن الشرقاوي كان من اليساريين الأكثر ذكاء، الذين وفروا على أنفسهم مغبة الصدام مع الـــسلطة ذات التوجه القومي البرجوازي، ومن ثم نجا من الاعتقال الكبير الذي بدأ مع فجر عام 1959 دون أن يتخلى عن يساريته الفكـــرية والسياسية، حيث انتقد حرب اليمن، وألمح في مسرحيته الـــشعرية "الفتى مهران" إلى غضبه من النهج البوليسي والمخابراتي

لدولة عبد الناصر، بل وانتقد زملاءه اليساريين أنفسهم لإجرائهم المتسرع في حل الحزب.

وفيما يتعلق بمسرح الشرقاوي الشعري، فلقد بات ممكناً، بفضل انعكاس توترات المرحلة ما بين فكر قومي وفكر طبقي على وعي شاعر حداثي النزعة، أن نرى توفر عناصر الدراما الشعرية الحقة والتي خلت منها محاولات شوقي وعزيز وباكثير. تلك العناصر التي توظف الشعر في نسيج أعم هو النسيج الدرامي الفاعل، بحيث تمثل الدراما الشعرية الواقع، دون أن تكون مجرد مرآة له، وفي ذات الوقت دون أن تنعزل عنه. حقاً لقد بدت قصيدة عبد الرحمن الشهيرة "رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي" تلك التي كتبها عام 1951 زاعقةً، مباشرةً، لكنها كانت بمثابة "المانفستو" الذي يربط ما بين الشاعر وبين قضايا أمته في مستواها الواقعي لا الخيالي. ومن جهة أخرى فإنها بما حققته – فنياً– من ربط بين ما هو خاص وما هو عام؛ تكون بذلك قد مهدت للشاعر نفسه الأرض للانسلاخ من ترهات الرومانسية، والالتحاق بركب الواقعية "الاشتراكية"، وعلامات التنصيص حول كلمة الاشتراكية هنا إنما تعني تحفظنا على تسمية الآداب التي تنشأ في مجتمعات رأسمالية (بما فيها الاتحاد السوفييتي باسم الواقعية الاشتراكية) لكننا نقبل بهذه التسمية تجاوزاً بحسبانها تسعى إلى

تحقيق تلك الغاية النبيلة، فهي موجودة إذن بالإمكان، وإن لم توجد بالفعـل. ومـن جهة ثالثة فإن نجاح الشرقاوي في صياغة قصيرة متوهجة، متأججة بالمشاعر من خلال قاموس يقترب اقتراباً شديداً مـن لغة الحياة اليومية، قد فتح الممرات التي كانت مسدودة أمام الـدراما الشعرية أن تتنفس لغة الحياة، ومن ثم يتمكن كاتبها من الوصـول مباشـرة إلى جمهور النظارة الذي لم يكن على استعداد إطلاقاً أن يتوقف العرض ليبحث عن معنى كلمة في القاموس، كما أن هـذا الجمهور الذي أيقظته معارك التحرر الوطني بالضد على نظام الملكية الارستقراطية، وبالضد على مكائد الاستعمار وصلفه، لم يعـد مستعداً لتلقي إيقاعات البحر العروضي الرتيب، المخدرة للوعي، ومن ثم جاء ترحيبه بالسطر الشعري في تنوعه وتبدله،حاراً متحمساً.

هكذا نجح الشرقاوي في مسعاه لتأسيس مسرح شعري حقيقي، بما قام به من توظيف للشعر في سياق الدراما، وبما جدد في النسق العروضي الخليلي من تفعيلات يحدد عددها في السطر الواحد زخم الموقف الدرامي للشخصيات، وليس عدد الكلمات المتممة للبيت حتى وإن قسم بين قائلين أو أكثر، كما كان يفعل شوقي.

غـير أن الوضع السوسيولجي العام الذي وضع عملية تحديث الدولة والمجتمع داخل دائرة التناقض بين الولع بالغرب وكراهيته في آن أيضاً، كان له مردوده على مسرح الشرقاوي الشعري (فضلاً عن مؤلفاته الإسلامية الأخرى) فالشرقاوي المثقف الثوري، المتطلع إلى مجتمع تقدمي اشتراكي، كان مشدوداً من ناحية أخرى إلى ثقافة أمته الموروثة، بما فيها تراث الاستبداد والانصياع إلى الحاكم الأب، الخلـيفة أو الأمـير (وهو ما يفسر انصياعه لعبد الناصر مع بعض الـنقد المـستتر له، ثم إلى السادات الذي استدعى القوى الفاشية الدينـية لضرب اليسار سياسياً) الأمر الذي طبع مسرحه الشعري بطابع التناقض الهيكلي فكرياً وفنياً وآية ذلك دعمه لحركة التحرر الـوطني في الجزائـر (مأساة جميلة عام 1961) ولنضال الشعب الفلـسطيني (وطني عكا 1970) دون إعمال للنقد في بنية القيادة لهـذه الحـركة وهـذا النضال، مع إدراكه للطبيعة القيادية لتلك القـيادات، أو لـنقل بسبب تجاهله الفكري لهذه الطبيعة. ومقارنة بروائـي جزائري (روايته اللاز) يتبين خطأ الموقف الفكري الذي اتخذه الشرقاوي، ومن قبله مفكروا المؤتمر العشرين (دون أن يعني هـذا الإقـرار بالـصواب المطلق للجدانوفية) حيث التسليم غير المشروط لجبهة تقودها البرجوازية، لم يكن ليؤدي إلا إلى التفريط في حقوق الشعب أمام الضربات الموجعة من قبل الإمبريالية، فضلاً عن

ابـــتعاث القـــوى الظلامـــية من مرقدها كما حدث فعلاً في عهد الـــسادات بمصر (الذي كافأته تلك القوى باغتياله شخصياً) وكما حـــدث بعدها في الجزائر على يد الشاذلي بن جديد. درامياً كيف حـــدث أن الشرقاوي بكل ثقافته التاريخية شبه الموسوعية لم ير في شخصية مثل صلاح الدين الأيوبي غير منجزاتها الايجابية، والمتمثلة في تحرير القدس من أيدي الصليبيين، دون جوانبها السلبية مثل قمع تمرد الفلاحين الفقراء بقسوة لا تصدق، ومثل اغتيال المثقفين أمثال "الـــسهروردي" دون أن تطرف له عين؟! الإجابة على هذا السؤال تكمن في تجاهل المثقف "اليساري" للبعد الطبقي في المسالة القومية.

يـــصف محمود أحد شخصيات مسرحية "النسر الأحمر" طائفة من طوائف الشيعة الإسماعيلية (أطلق عليها أعداؤها اسم الحشاشين Assassins) وهـــي فـــرقة كانـــت ثورية في الإسلام، يصف أعـــضائها بأنهم "أفسدوا في الأرض والقتل جزاء المفسدين" مع أن الـــتاريخ يذكـــر إحجام سنان بن رشيد شيخهم الأكبر عن اغتيال صـــلاح الـــدين، وكان في مقدوره أن يفعل، فقد كان تقديره أن صـــلاح الـــدين حلـــيف (موضوعياً) في صراع المسلمين، سنتهم وشيعتهم، بالضد على الصليبيين[4]، لكن الشرقاوي لم ير فيهم إلا ما

[4] للتفاصيل، راجع كتاب الحشاشون، فرقة ثورية في تاريخ الإسلام – برنارد لويس.

رآه خصومهم، مما جعل النسر الأحمر مسرحية مسطحة، ليس فيها إلا بطل وحيد هو صلاح الدين، يمثل اللون الأبيض الناصع، وكل مـا عداه مندرج تحت لون السواد. فهل كان الشرقاوي يرمي إلى تغطـية مـثالب السادات الذي استرد سيناء المحتلة بحرب أكتوبر بإعـادة إنتاج نموذج صلاح الدين الذي استرد القدس من قبل؟! ليكن ذلك صحيحاً أو غير صحيح، إنما المهم في العمل المسرحي أن تكـون الشخصية ذات أبعاد، وإلا صارت أقرب إلى البوق الذي يتكلم المؤلف من خلاله.

والواقع أن شخصيات عبد الرحمن الشرقاوي إنما كانت نقطة الـضعف في مسرحياته، فجميلة والحسين، والفتى مهران، وصلاح الـدين، جمـيعهم أقرب إلى الملائكة منهم إلى البشر، لا تكاد ترى فيهم خطأ واحداً. والمعروف أن الشخصيات التراجيدية العظيمة لا تكون كذلك لبراءتها التامة من الأخطاء، بل لعلها لا تكون كذلك إلا لكـونها تخطئ الخطأ العظيم، لكن اندماج الشاعر الشرقاوي في بنية السلطة الناصرية أولاً، ثم الساداتية ثانياً، كان محتماً أن يضعف من قدرته على النقد الراديكالي لتلك البنيات السلطوية التي قامت على مبدأ العسكرتاريا، مما سحب هذا الضعف على بناء شخصياته في عـالم الـدراما الـشعرية، ولم يكن ممكناً والحال كذلك إلا أن يستعيض شاعرنا الشرقاوي عن حركة تنامي الشخصيات المفروض

وجودها، بمنولوجات طويلة تشرح فيها الشخصية أهدافها، أو تألم للعقبات التي تواجهها، وهي عقبات تتنصل الشخصية من مسئوليتها عنها! الأمر الذي أضاف ضعفاً فنياً إلى الضعف الفكري الموجود أصلاً.

ومع ذلك فمما لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوي ليعد علامة فارقة بين من كانوا يكتبون الشعر المسرحي وبين كتّاب المسرح الشعري بمعنى الكلمة.

*

على رأس هؤلاء، وفي موقع الريادة منهم، يقف الشاعر صلاح عبد الصبور (1931-1981) ذلك الذي تفتح وعيه ومواهبه مع سقوط النظام الملكي، وإحلال النظام الجمهوري محله بكل ما فجر هذا التحول من آمال، سرعان ما أحبطها ضرب الليبرالية الناشئة، ووأد الديموقراطية الوليدة.

والحق أن ثورة شعبية كانت على الأبواب، تسعى إليها البرجوازية الصغيرة ممثلة في حركة الإخوان المسلمين، وبعض الأحزاب "شبه الثورية" مثل حزب مصر الفتاة (الذي أصبح اسمه الحزب الاشتراكي) باختراق لجموع العمال والطلبة، وبتأييد من الفلاحين الفقراء الذين أضناهم استغلال الإقطاع وكبار الملاك

الـــزراعيين لهـــم. ولما كانت هذه التركيبة الاجتماعية عاجزة عن تـــشكيل جبهة شعبية ذات برنامج ثوري، وهيكل تنظيمي ملائم، فلقـــد بقيت تراوح في مكانها، مكتفية بالمظاهرات وبأعمال التمرد والـــشغب في الريف، مما دفع الجناح العسكري القادم من أصول بـــرجوازية صغيرة (تنظيم الضباط الأحرار) أن يتقدم معتمداً على تأيـــيد هـــذه القوى، ليسقط النظام الملكي ، ولكن بدلاً من دعوة الـــوفد صـــاحب الأغلبـــية المعـــزول عن الحكم، ليتسلم سلطته ومـــسئولياته، وبدلاً من تفعيل دستور 1923 الذي جاء الانقلاب العـــسكري بـــزعم حمايته، رأينا قادة الانقلاب، يعلنون إلغاؤه، بل وإلغاء الأحزاب جميعاً، وكانت أزمة مارس 1954 العلامة الفارقة بـــين عهد الليبرالية المنصرم، وعهد الدكتاتورية الوليد، صحيح أن القيادة الجديدة أجرت الإصلاح الزراعي الذي عجز حزب الوفد عـــن إجـــرائه، وصـــحيح أن هذه القيادة العسكرية أبدت انحيازاً للطـــبقات الكادحـــة، لكنها فعلت ذلك بقرارات فوقية تعبر عن نفـــسية ومزاج وثقافة أصحابها. ولما كان العسكر -بطبيعتهم- لا يعـــرفون إلا لغـــة الأمـــر. ولا يقبلون إلا التنفيذ ممن تصدر إليهم الأوامـــر تبعاً للتسلسل التراتبي، فلقد لجأت قيادة حركة يوليو إلى قمـــع أيـــة معارضة سياسية، فكانت الاعتقالات بالجملة تلك التي طالت الإخوان والشيوعيين والليبراليين دون تمييز، وكان الاعتماد

على تنظيم سياسي وحيد أنشأته تلك القيادة باسم هيئة التحرير، ثم الاتحـــاد القومي، ثم الاتحاد الاشتراكي، قوامه المنتفعون والموافقون بالإجمـــاع، وكـــان أن ظهرت مراكز القوى، وكان أن توحشت الأجهزة البوليسية والمخابراتية، فكان طبيعياً أن يُـــسمى المشروع الـــثوري جميعه بالإخفاق الذي كان هزيمة حزيران 1967 علامته ونتيجته.

الـــتقطت حساسية صلاح عبد الصبور تلك المعطيات لتنبجس شـــعراً موجوعاً ينطق بما في قلب الأمة تصريحاً ذات مرة (قصيدة عودة ذي الوجه الكئيب) وإيماء مرات ومرات.

ففـــي قـــصيدة "رحلة في الليل"[5] نرى طائراً يعيش مع أليفه، وفجأة ينقض عليه أجدلٌ منهوم

جاء

ليشرب الدماء

ويعلك الأشياء

... ...

الطارق المجهول يا صديقي ملثم شرير

[5] ديوان الناس في بلادي - 1957

عيناه خنجران سقيان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوته الأجش يشرخ المساء

إلى المصير! والمصير هوة تروع الظنون

فلا يخفى على أحد عمن يتكلم الشاعر. إنه يكتب عن هؤلاء الذين وضعوا أنفسهم فوق مستوى البشر، فما أخبرهم بالخيل والليل والخراب والكمائن. والتجريب والتخريب.. "وباختصار. أنتم هدية السماء لنا.. نحن معشر البشر الفانين. ليس على الله بمستنكر.. أن يجمع العالم في عشرين" والعشرون هم مجلس قيادة "الثورة" بغير شك، هؤلاء الذين قالوا له:

لا تدسس أنفك فيما يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

... ...

هذي جبال الملح والكبريت

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور[6]

فأي زمن هذا الذي أصبح الناس يعيشون فيه؟

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله

ومتى قتله

ورؤوس الناس على أجسام الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على أجسام الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك[7]

وفي تقديرنا أن هذا المقطع من قصيدة "رحلة في الليل" إنما كان البذرة التي أثمرت عمله الدرامي الشعري الثاني "مسافر ليل" 1969 حيث يعري وجه السلطة ممثلة في "عامل التذاكر" الذي يعذب ثم يقتل راكب القطار. وبعدها يدعو الشاهد "الرواي" (رمز المثقف) ليعاونه في التخلص من الجثة. فإذا استعرنا تعريف سارتر القائل إن المثقف هو المنوط به شرح حقائق الصراع الطبقي

[6] ديوان أقول لكم - 1961

[7] ديوان أقول لكم - 1961

للجماهير، لأيقنا أن صلاح عبد الصبور إنما كان مثقفاً بحق، ملتزماً (دون عضوية حزب شيوعي) بفضح علاقات القوة داخل نسيج المجتمع الطبقي، وبإدانة المثقفين الذين يكتفون بالمراقبة والتعليق اللفظي المائع على ما يحدث

ولأنك لا تدري معنى الألفاظِ

فأنت تناجزني بالألفاظ

اللفظ منية

اللفظ حجر

ولأنك لو ركبت كلاماً فوق كلامٍ

من بينهما استولدت كلام

لرأيت الدنيا ولوداً بشعاً

وتمنيت الموت

أرجوك الصمت.. الصمت[8]

من هنا نراه يذكر على لسان الشاعر"سعيد" بطل مسرحية "ليلى والمجنون" الصادرة عام **1970** أنه:

[8] ديوان أحلام الفارس القديم 1964

نبي يحمل قلماً

ينتظر نبياً يحمل سيفاً

وبهذا يكون قد تجاوز موقف الاستلام الصوفي في مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" المكتوبة عام 1964 حيث يتشرنق المثقف داخل نفسه مكتفياً بأنواره الباطنة، أو معبراً عنها بكلمات عامة عن الفقد الذي لا يُرضي الله.. الخ. ومن ثم يكون سهلاً على السلطة أن تؤول كلماته إلى معان سياسية مضمرة ثم تصلبه بها. أما أن يدعو البطل (في مسرحية ليلى والمجنون) إلى تجاوز الكلام إلى الفعل، فذلك موقف متقدم، إنما ينتكس فجاة حين يكتشف "سعيد" في سجنه أن حبيبته ضاجعت الجاسوس "حسام" الذي وشى بأعضاء التنظيم. ويكشف انهيار "سعيد" عن الضعف الذاتي في تكوين المثقف الثوري ابن تلك المرحلة [لا تنس قرار قيادة الشيوعيين بحل الحزب وهم داخل معتقل ناصر عام 1964] الأمر الذي يدعو سعيد إلى القول في نهاية المسرحية:

أنا.. لا

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا أنتظر القادم

والحق أن هذا القول إنما يعبر بصدق عن المعطيات السوسيولوجية لمرحلة خانقة، وقعت فيها هزيمة منكرة، ومع ذلك فقد خرج الناس يطالبون المسئول عنها بالبقاء تحت تأثير دعاية مكثفة استمرت عقدين كاملين. ألقى فيها بروع الناس أن هذا الحاكم ليس مجرد رئيس، بل هو أب الأمة وراعيها، ومجسِّدُها في الزمان الممتد من الفراعنة إلى الأبد، وما الناس إلا صورة له! أليس الكل في واحد؟!

وبالطبع فلم يكن هذا هو المخرج. ففيم إذن كان في رؤية صلاح عبد الصبور، ذلك الشاعر المثقف الذي تعرف على الماركسية دون أن يعتنقها؟ والذي آمن بإله خيّر جميل ولكن دون ارتضاء العبودية له؟

يتحدث عبد الصبور عن فزعه -كما فزع أبو العلاء قبلاً- من إدراكه أن الحياة ذاتها عبودية وأسر.. فإما انتحار شبيه بانتحار الفيلسوف امبادوقليس، وإما أن يقول المرء كلمته فناً إبداعياً خالصاً ويمشي[9].

وتلك مكابدة حداثية لا غش فيها، وآية ذلك أننا أن استعرنا نموذج جريماس Greimas (نظرية الفاعل الدلالي) لرأينا أن

---

[9] حياتي في الشعر - 1969

صـــلاح لم يـــستطع أن يغدو ماركسياً بالرغم من تخليه عن الموقع الإيمـــاني الكلاســـيكي المـــوروث فالماركسية ترى أن الفاعل هو الإنـــسان، والموضوع الذي تتجه إليه فاعليته هو المجتمع الشيوعي الخالي من الطبقات، وأن المرسل هو التاريخ والمرسل إليه هو جموع البشر، وان العامل المساعد يتمثل في طبقة البروليتاريا، والعائق هو الـــبرجوازية. وبالمقابـــل فإن الإيمان الكلاسيكي يقوم على اعتبار الفاعل الكنيسة أو الجماعة المؤقتة، وموضوعها: العالم، والمرسل هو الله، والمرســـل إلـــيه هو الإنسانية. والمساعد هو الروح القدس أو النبوة، بينما تمثل المادة العقبة وعلى غير هذا وذاك يرى صلاح عبد الـــصبور أن الفاعل هو التاريخ (يمثله القرندل في مسرحية الأميرة تنتظر) وهو أيضا المرسل والمرسل إليه، والشعر هو العامل المساعد، أما الشر الأصيل في الحياة فهو العقبة، وفي مسرحية "بعد أن يموت الملـــك" نـــرى "الشاعر" يتسلم زمام المملكة (كيف؟! لا ندري) ويرســـل الحاشـــية إلى حيث ذهب الملك المتوفي، من خلال صياغة رمـــزية عبثية لا جدوى منها. وهكذا نستبين كيف أدت المعطيات الثقافـــية الاجتماعية ، والجمود السياسي المستمر إلى حالة حصار شـــامل، ألقى بكلكله على الإبداع المسرحي الشعري لصلاح عبد الصبور، الأمر الذي أضعف من عنصر الصراع الدارمي في أعماله،

كمـــا شـــتت الحـــبكة في بعض هذه الأعمال، لا سيما مسرحيتيه "الأميرة تنتظر" و "بعد أن يموت الملك".

ومع ذلك فسيذكر لصلاح عبد الصبور أنه الشاعر الذي منح المسرح الشعري في مصر أوفى جمالياته التي عكست أشواق الإنسان نحو عالم أفضل، عالم تتألق فيه الحرية بجانب العدل، تصنعه الجماهير وليس الطغاة باسم الجماهير.

وتلك هي الحداثة التي نصبو إليها، سواء في حياتنا الاجتماعية والسياسية، أو على مستوى الإبداع الفني، وفي المقدمة منه الدراما الشعرية.

... ...

... ...

... ...

يبقى أن نشير في ختام هذه الدراسة، أننا نكتشف الكثير والكثير عن جوهر وخصائص المسرح الشعري، إذا نحن قرأناه في سياقه السوسيولوجي، وليس بمعزل عن هذا السياق. وقد نجد الإجابة عن سؤال يتردد كثيراً في أوساط النقاد والباحثين، يقول: لماذا يأخذ المسرح الشعري -غالباً- مادته من التاريخ والأسطورة والتراث الشعبي؟ والإجابة الصحيحة أن تلك العناصر الثلاثة ذاتها

إنما هي تمثيل فنيّ للواقع، وان الواقع "الراهن" لا يمكن أن يصلح بحالته "الهيولية" المشتتة ليكون مجالاً للإبداع، ما لم تتم إعادة تشكيله وبناءه بواسطة حبكة فنية تنظم عناصره. فالمسرحية المسماة خطأ بالواقعية، ليست هي الواقع إذن، بل هي تقليد فني له، مع الوعي بأن التقليد الفني ليس مجرد صورة فوتوغرافية، بل صورة ترسم بريشة الفنان الشعرية، ومن ثم يقع الفنان وريشته موقع المصفاة ما بين التراب والتبر، أو قل بين الجوهري والعارض. على أن الشاعر في القصيدة يبدوا واضحاً، موجوداً بذاته، وكأنه يقول لسامعيه: هأنذا. بينما تتراجع ذاتيته وتنحسر في المسرحية الشعرية، فلا يبقى منه سوى تلك الريشة الشعرية. تعمل عملها، وتنسج نسيجها، فتغدو الحبكة الموضوعية وكأنها مصفاة ثانية، تحجب الشاعر، كي تسمح للشعر وحده أن يكون الممثل **Representative** للغة، صانعة العالم الإنساني. هذا الممثل إنما هو العنصر المعنوي الموضوعي الذي تستغرب له الحواس، مثلما تستغرب له الحواس، مثلما تستغرب الأذن لسماع المقطوعة الموسيقية المؤلفة، غير أن الحواس ما تلبث حتى تألف تلك الموسيقى المؤلفة، لأن شيئاً فوق الحواس **Meta-sens** يتوق إليه، ويتقبله، وينهل منه. هكذا الحال مع المسرح الشعري، الذي يسعى لتمثيل الواقع في مستوياته المختلفة: الأسطورية والتاريخية والأحداث الراهنة، وكأنه سفير فوق العادة،

مهمته أن يسمع ما يقول الآخر الذي هو جوهر التاريخ أو جوهر الأسطورة، أو جوهر الواقع المعيش، ثم يعود إلى قومه مترجماً لهم ما سمع، ومستخدماً في ترجمته لغةَ، ليست هي بالضبط ما سمع، وليست هي بالضبط ما يقول، ذلك أن هذه اللغة الشعرية الدرامية -من جانبيها- محض تمثيل للجوهري، وللحقيقي في عالم الأشياء، بقدر ما هي تمثيل للجوهري والحقيقي فيما يتغياه البشر.

المصـــــادر والمراجع

أولاً : مصادر عامة باللغة العربية

1- إبراهيم طرخان – النظم الإقطاعية فى القرون الوسطى – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – القاهرة 1968.

2- إبراهيم نصحى – تاريخ الرومان ، الجزء الثانى (عصر الثورة) مكتبة الأنجلو المصرية 1998.

3- إبـــراهيم نصحى. وآخرون – مجتمع الإسكندرية عبر العصور، جامعة الإسكندرية 1973.

4- أحمد أبو زيد – الواقع والأسطورة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2002.

5- أحمد صادق سعد – تاريخ مصر الاجتماعى والاقتصادى، دار ابن خلدون، بيروت 1979.

6- إدوارد ســـعيد – الاستـــشراق، تـــرجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ط2 ، بيروت1984.

7- إســـحاق غطـــيموف – البدايات ، قصة نشوء الإنسان ، الحياة ، الأرض، الكـــون ، تـــرجمة ظـــريف عبد الله ، المجلس. أعلى للثقافة، القاهرة 2001.

8- أشـــرف منـــصور – النقد المعاصر للفكر السياسى الليبرالى – المجلس الأعلى للثقافة 2003.

9- آلان تـــورين – نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة 1998

10- ألفـــريد بتلـــر – فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد – هـــ. ع. للكتاب – القاهرة 1999.

11- أندريـــه جوندر فرانك – الشرق يصعد ثانية ، ترجمة شوقى جلال، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1999.

12- الزمخشرى – الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى – القاهرة 1966.

13- السكاكى – مفتاح العلوم ، طبعة الحلبى – القاهرة 1937.

14- الطيب تيزينى – مشروع رؤية جديدة للفكر العربى (ط5) دار دمشق للطباعة 1981.

15- برتراند راسل – تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة محمد فتحى الشنيطى، الهيئة العامة للكتاب – مصر 1977.

16- برنارد لويس – الحشاشون، فرقة ثورية فى تاريخ الإسلام ، ترجمة محمد العزب موسى، مكتبة مدبولى 1986.

17- بيتـــر جـــران – الجـــذور الإسلامية فى الرأسمالية، ترجمة محروس سليمان دار الفكر – القاهرة، باريس 1993.

18- بيتر جران – ما بعد المركزية الأوربية، ترجمة إبراهيم فتحى ، عاطف أحمد ، محمود ماجد المجلس الأعلى للثقافة 1997.

19- بيرى أندرسون – دولة الشرق الاستبدادية، ترجمة بديع عمر نظمى مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان – 1983.

20- جابــر عــصفور – مفهــوم الشعر ، هــ.ع. للكتاب (ط5) هــ.ع. للكتاب، القاهرة 1995.

21- جابر عصفور – قراءة التراث النقدى ، دار عين للدراسات، القاهرة 1994.

22- جــان فرنسوا ليوتار – الوضع ما بعد الحداثى، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات القاهرة 1994.

23- جــيل كيبل، الحركات الأصولية فى الإسلام، ترجمة نصير مروة، قرطبة، قبرص 1998.

24- حــسن حنفــى – التراث والتجديد، المركز العربى راباك ، القاهرة 1980.

25- دار الفكر للدراسات – القاهرة ، باريس 1984.

26- راؤول جيــراردیه – الأســاطير والميثولوجيات السياسية، ترجمة خليل كلفت.

27- رينـــيه ويلـــيك - تـــاريخ النقد الأدبى الحديث - فى أجزاء، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 199.

28- ســتيفن هوكـــنج - تـــاريخ موجز للزمان، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمى - هـــ.ع. للكتاب، القاهرة 2001.

29- ســمير أمـــين - أزمـــة المجتمع العربى - دار المستقبل ، بيروت 1985.

30- ســيجموند فـــرويد - موســـى والتوحيد، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، بدون تاريخ.

31- صـــامويل هنتنجـــتون - صدام الحضارات ، ترجمة طلعت الشايب، كتاب سطور القاهرة 1998.

32- صـــلاح فـــضل - نظـــرية البنائية، مكتبة الأنجلو ، القاهرة 1978.

33- طـــارق البـــشرى - الحركة السياسية فى مصر - هـــ.ع. للكتاب - القاهرة 1972.

34- طـــه حـــسين - فى الأدب الجاهلى، دار المعارف (ط14) القاهرة 1981.

35- طـــه حسين - فى الشعر الجاهلى ، نسخة مصورة ، بدون ناشر، وبدون تاريخ.

36- عـــادل عبد الله – التفكيكية ، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة – دمشق 2000

37- عبد الرحمن بدوى – شخصيات قلقة فى الإسلام، دار سينا ، القاهرة 1995.

38- عبد العظيم رمضان – تطور الحركة الوطنية فى مصر (ط2) مكتبة مدبولى – القاهرة 1983.

39- عــبد الغفار مكاوى – النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت – جامعة الكويت الحولية (13) 1993.

40- عــبد المنعم تليمة – مداخل علم الجمال الأدبى – دار الثقافة الجديدة – القاهرة – 1977.

41- عــبد الهـــادى عــبد الرحمن – التاريخ والأسطورة – دار الطليعة ، بيروت 1994.

42- عــبد الهـــادى عبد الرحمن – جذور القوة الإسلامية ، دار الطليعة ، بيروت 1988.

43- علـــى ســـامى النـــشار – نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام (3 أجزاء) دار المعارف

44- عمـــاد بـــدر الـــدين أبو غازى – الجذور التاريخية لأزمة النهضة فى مصر، ميريت ، القاهرة 2000.

45- غالـــى شكرى – المثقفون والسلطة فى مصر ، كتاب أخبار اليوم ، القاهرة 1989.

46- فـــردريك انجلز – أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة – ترجمة إلياس شاهين – دار التقدم، موسكو، بدون تاريخ.

47- فرنـــسوا بورجا – الإسلام السياسى صوت الجنوب، ترجمة لوريل فوزى زكريا، دار العالم الثالث، القاهرة 1992.

48- فوزى الإخناوى – مصر الفرعونية بين الماضى والحاضر، دار الثقافة الجديدة – القاهرة 1993.

49- فوزى منصور – خروج العرب من التاريخ، ترجمة ظريف عبد الله، وكمال السيد دار الفارابى ، ب بيروت 1991.

50- فـــيل سليتر – مدرسة فرانكفورت ، ترجمة خليل كلفت، م. أعلى للثقافة 2000

51- كارل بوبر – المجتمع المفتوح وأعداؤه، ترجمة السيد نفادى – دار التنوير لبنان.

52- كارل ماركس – بؤس الفلسفة ، ترجمة أندريه يازجى، دار اليقظة العربية، سوريا 1979.

53- كلود ليفى شتراوس – العرق والتاريخ، ترجمة سليم حداد ، لبنان 1982.

54- لوسيان جولدمان – العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطكى، المجلس الأعلى للثقافة 1996

55- لـــويس عـــوض – مقدمـــة فى فقه اللغة العربية (ط2) سينا للنشر، القاهرة 1993.

56- ماهـــر عبد القادر – كارل بوبر، منطق الكشف العلمى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1999.

57- مجـــدى توفيق – كيف يحكى النقاد، دار البستانى ، القاهرة 2004.

58- مجـــدى يوســـف – التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى، هـــ.ع. للكتاب – القاهرة 1993.

59- محمد برادة – محمد مندور وتنظير النقد العربى (ط2) دار الفكر ، القاهرة – باريس 1986.

60- محمـــد عابـــد الجابرى – قضايا فى الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1997.

61- محمـــد على الكردى- نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية 1992.

62- محمود أمين العالم – الفكر العربى بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربى ، بيروت 1996.

63- محمود اسماعيل – سوسيولوجيا الفكر الإسلامى (3 أجزاء) دار سينا – القاهرة.

64- مكسيم رودنسون، الماركسية والعالم الإسلامى، ترجمة كميل داغر، دار الحقيقة بيروت1974.

65- مهدى بندق – تفكيك الثقافة العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

66- مهدى بندق – حداثتنا المحاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2003

67- نـــصر حامـــد أبو زيد – فلسفة التأويل (عند ابن عربى) دار التنوير (ط2) بيروت1993.

68- نصر حامد أبو زيد – مفهوم النص، دراسة فى علوم القرآن ، هـــ.ع. للكتاب القاهرة 1990.

69- هـــشام جعـــيط، أزمة الثقافة العربية، دار الطليعة، بيروت 2000.

70- هشام شرابى – مقدمات لدراسة المجتمع – ط 6 ، دار نلسون – بيروت 1999.

71- وائـــل غالـــى – الخومينـــى وماركس، العصور الجديدة – القاهرة 2000.

72- وائل غالى – قراءة فى الفكر المصرى، هـ. ع. للكتاب – القاهرة 2003.

73- وحيد عبد المجيد – الموقف العربى من العنف، دار الثقافة ، القاهرة 2004.

74- ياقـوت الحمـوى – معجـم البلدان (5 أجزاء) دار صادر، بيروت 1979.

يمنـى طـريف الخولى – فلسفة كارل بوبر، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة.

ثانياً : مصادر عامة باللغة الإنجليزية:

1- Bernard Lewis, the origins of Ismailism, Cambridge, 1940.
2- Bevan, E. History of Egypt under Ptolemaic Dynasty, London, 1927.
3- F. Engles, Dialctec of Nature, foreign publishers house, Moscow, 1954.
4- Karl Wittfogle, Oriental Despotism, New York University press, 1957.
5- Louis Althusser – For Marx, trans to English by Ben Brewster, Pantheon, New York, 1969.
6- Zaky Iskander and Alexander Badawy, Brief history of ancient Egypt, second edition. Cairo, 1949.

ثالثاً : مراجع الدراسات المسرحية :

1- أرسطو طاليس – فن الشعر – ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت 1973.

2- إبـراهيم حمـادة – خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة 1966

3- أبـو الحـسن سلام – مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى – دار حورس الدولية بالإسكندرية 1999.

4- أحمـد شـمس الحجاجى – المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة للطبع والشنر.

5- أسـامة أبو طالب – مسرحية الشعر العربى الحديث فى مصر – تحت النشر .

6- آلارديـس نيكول – علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبه، مكتبة الآداب بمصر – بدون تاريخ.

7- إيتـيون دوريتون – ترجمة ثروت عكاشة، دار الكتاب العربى، القاهرة 1967.

8- ثـريا العـسلى – مسرح عبد الرحمن الشرقاوى – كتاب الثقافة الجديدة الهيئة العامة لقصور الثقافة 1994.

9- حمـدى عـبد العزيز – المسرح المصرى الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1998.

10- ريمـــوند وليامـــز – المسرحية من إبسن إلى إليوت ، ترجمة فايـــز إسكندر، وزارة الثقافة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1963.

11- سامى خشبة – قضايا معاصرة فى المسرح ، مديرية الثقافة ، بغداد 1972.

12- سيد على إسماعيل – تاريخ المسرح فى مصر فى القرن 19، هـــ.ع. للكتاب 1998.

13- على الراعى – مسرحيات ومسرحيون ، مكتبة الأنجلو 1970 .

14- كلينث بروكس – روائع التراجيديا فى الغرب، ترجمة محمود السمرة، دارا لكتاب العربى بيروت 1964.

15- كمـــال إســـماعيل – الـــشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر – الهيئة العامة للكتاب 1981.

16- لاجوس اجيرى – فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأسرة – القاهرة 2000.

17- محمـــد عزيزة – الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان ، مكتبة الأسرة 1997.

18- محمـــد عنانى – الشعر المسرحى حاضره ومستقبله – الهيئة العامة للكتاب 2001.

19- محمــد مــندور – المسرح المصرى المعاصر ، دار نهضة مصر ، بدون تاريخ.

20- محمد مندور – مسرحيات شوقى . دار نهضة مصر ، بدون تاريخ.

21- مــدحت الجــيار – مــسرح شوقى الشعرى – الناشر النسر الذهبى للطباعة 1988.

22- مــصرى حــنورة – الأســس النفسية للإبداع الفنى – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

23- مهــدى بــندق – المسرح وتحولات العقل العربى – المجلس الأعلى للثقافة – 1998.

24- نجــوى عانوس – التمصير فى المسرح المصرى – مؤسسة الطوبجى ، القاهرة ، بدون

نهــاد صليحة – المسرح بين الفن والفكر ، هــ.ع. للكتاب – القاهرة 1986.

رابعاً : الموسوعات والقواميس :

1- A dictionary of Literary Terms, J,A, Guddon, Penguim Books, London.

2- A dictionary of philosophy, Progress publishers, Moscow, 1967.

3- Encyclopedic world dictionary, librair du Liban, Beirut, without date.

4- المصطلحات الأدبية الحديثة ، د. محمد عناني - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

5- الموسوعة المرجعية لمصطلحات علم اللغة النفسي ، د. جلال شمس الدين مؤسسة الثقافة الجامعية – إسكندرية 2003.

6- قاموس المسرح – اشراف د. فاطمة موسى ، تحرير سمير عوض 5 أجزاء – الهيئة العام للكتاب 1996.

7- معجم المصطلحات الدرامية، د. إبراهيم حمادة – دار الشعب – مصر بدون تاريخ .

8- معجم مصطلحات الأدب، د. مجدى وهبه – مكتبة لبنان ، بيروت 1974.

9- معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، أحمد زكى بدوى – مكتبة لبنان – بيروت.

خامساً : الدوريات :

1- المسرح – القاهرة
2- الفن المعاصر – القاهرة
3- الكرمل – قبرص
4- المحيط الثقافى – القاهرة
5- النهج – دمشق
6- تحديات ثقافية – الإسكندرية
7- دراسات عربية – بيروت
8- قضايا فكرية – القاهرة
9- أدب ونقد – القاهرة

المحتويات



صدر للمؤلف

1. سفينة نوح الضائعة	مسرحية	المجلس الأعلى للفنون والآداب	1964
2. الحلم الطروادي	مسرحية	دار لوران	1966
3. الدين والفن	نقد	دار النهضة العربية	1968
4. الملك لير	مسرحية شعرية	دار الوادي	1978
5. ريم على الدم	مسرحية شعرية	دار الوادي	1980
6. السلطانة هند	مسرحية شعرية	اتحاد الكتاب	1985
7. خيط العنب 1882	مسرحية	الهيئة العامة للكتاب	1985
8. ليلة زفاف إلكترا	مسرحية شعرية	الهيئة العامة للكتاب	1987
9. امتحان بن حنبل	شعر	المركز القومي للفنون	1987
10. غيلان الدمشقي	مسرحية شعرية	الهيئة العامة للكتاب	1990
(حازت على جائزة الدولة التشجيعية 1993)			
11. حصان على صهوة رجل	شعر	الهيئة العامة للكتاب	1994
12. يا أورفيوس	شعر	المجلس الأعلى للثقافة	1996

13 مقتل هيباشا الجميلة	شـعـر	الهيئة العامة للكتـاب	1996
14. هل أنت الملك تيتي؟	مسرحية شعرية	الهيئة العامة للكتـاب ط2	1998
15. آخر أيام اخناتون	مسرحية شعرية	مؤسسة حورس الدولية	1998
.16		الهيئة العامة للكتـاب ط2	2004
17. المسرح وتحولات العقل العربي	نـقـد	المجلس الأعلى للثقـافة	1998
18. حتشبسوت بدرجة الصفر	مسرحية شعرية	مؤسسة حورس الدولية	1999
19. بسماتيك وبسماتيك	مسرحية شعرية	مؤسسة حورس الدولية	2000
20. إضراب عن الماء	شـعـر	مؤسسة حورس الدولية	2000
21. الشريفة بنت صاحب السبيل	مسرحية شعرية	مؤسسة حورس الدولية	2001
22. استقالة من ديوان العرب	شـعـر	دار تحديـات ثقافيـة	2002
23. حداثتنا المحاصرة	نـقـد	الهيئة العامة لقصور الثقافة	2003
24. تفكيك الثقافة العربية	نـقـد	المجلس الأعلى للثقـافة	2004
25. في شطح الغياب	شـعـر	دار تحديـات ثقافيـة	2004
26. سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر	نـقـد	دار تحديـات ثقافيـة	2005

صدر من سلسلة كتاب تحديات ثقافية

* استقالة من ديوان العرب	شـــعر	مهدى بندق
* العلامات الثقافية بين مصر وروسيا	دراسة	د. جنادى جاريا تشكين
* في شطح الغياب	شـــعر	مهدى بندق

حصل مؤلف هذا الكتاب على منحة تفرغ من وزارة الثقافة ،
لأجل إنجازه خلال الفترة من ٢٠٠٣/٧/١ حتى ٢٠٠٥/٦/٣٠